

مستقبل الشعر
وقضايا نقدية

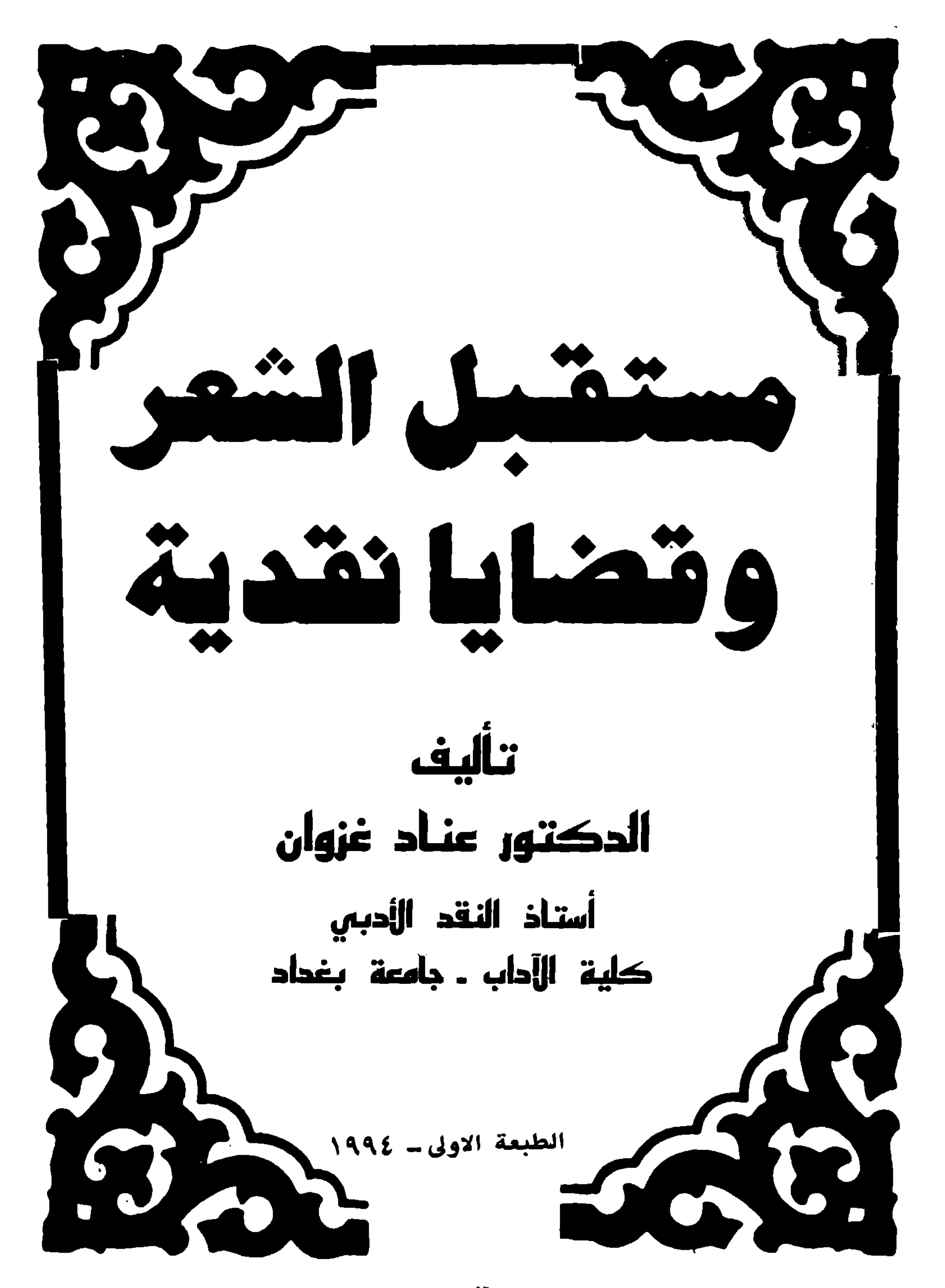
الدكتور عناد غزوان

دار الشؤون الثقافية العامة



طباعة ونشر
دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»

تعنون جميع المراسلات
باسم السيد رئيس مجلس الادارة
العنوان :
العراق - بغداد - اعظمية
ص . ب . ٤٠٣٢ - تلكس ٢١٤١٣ - هاتف ٤٤٣٦٠٤٤



مستقبل الشعر وقضايا نقدية

تأليف

الدكتور عناد غزوان

أستاذ النقد الأدبي

كلية الآداب - جامعة بغداد

الطبعة الاولى - ١٩٩٤

٨١ر٨٠٨
ع ٩٢٤ عناد غزوان
مستقبل الشعر وقضايا نقدية
تأليف/ عناد غزوان .- بغداد :
دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٩٤ .
١٤٨ ص ؛ ٢٤ سم
١ ـ الشعر ـ نقد
٢ ـ الشعر العربي ـ نقد
٣ ـ الشعر ـ تاريخ

العنوان

م . و
١٩٩٤/٣٦

المكتبة الوطنية (الفهرسة اثناء النشر)

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق
بغداد ٣٦ لسنة ١٩٩٤

المقدمة ...

قيل ان العلاقة التي تربط بين العلم والشعر هي حب الانسان ؛ هذا الحب الذي يتصف بالاتساق حيناً وبالجمال حيناً ثانياً . ومن هنا كان الاتساق فضيلة العلم والجمال فضيلة الشعر «ولا يمكن لاي منهما ان يصبح جمالًا محضاً او اتساقاً محضاً . ومع ذلك فإن صراعهما بالذات هو الذي يحقق هذا الذي يدفع تطورهما الى الامام» (الوهم والواقع ، دراسة في منابع الشعر ، كريستوفر كودويل ، ترجمة : توفيق الأسدي ، دار الفارابي ، ط ١ بيروت ، ١٩٨٢ ، ص ١٤٢) فحين يكون الشعر ايقاعياً ورمزيا ومكثفاً بمشاعر الانسان ذاتاً وجماعة ، انما يعبر عن «جماله» النابع من ذاته الانسانية او ذاته الاجتماعية بمعناها الاخلاقي والحضاري . فالحرية والوعي اللذان يولدان من خلال هذا التفاعل الفني ـ الجمالي بين الذاتين يصيران معياراً نقدياً في تذوق جمال الشعر .

هذه فصول نقدية تحاول تجسيد الواقع الجمالي والفني للشعر ولاسيما الشعر العربي وما يحيط بهذا الواقع من قضايا وأسئلة تتعلق بمستقبله ، او بجمهوره ومشكلة توصيله او بمكانته في الثقافة العربية المعاصرة ، او في طبيعة معياره النقدي الذي يقوّم هذا الجمال ، او في تشكيله اللغوي ـ المجازي من خلال صوره واسلوبه . هي فصول كتبت لقارىء الشعر ومتذوقه ؛ هذا القارىء الذي يفُترض به أنّه ، بسمو ذوقه وعمق قراءته ، مبدع كالشاعر .

د. عناد غزوان

بغـــــداد في ١٩٩٠/١٢/١٦

الفصل الأول

مستقبل الشعر ...

«أي جدوى من أن يكون المرء شاعراً ؟
أو ليس مهزلة أن تدعو الفنان خالقاً
وهو لا يستطيع أن يخلق شيئاً ولا حتى أن يعيد تقديم مارأت عيناه ؟»
(ولتر جيمز/ ١٨٨٩–١٩٤٦/ الشعر الانجليزي الحديث باهر شفيق ، ص ٢٤)

«ان القصائد تموت بموت اللغات ، وليس في امكان الشعراء ، كما قال أحدهم ، أن يأملوا لقصائدهم أكثر من «حياة ليلة في قلب عاشقين» ان لوحات الرسامين لتهترىء ... والتماثيل والعمارات تسقط وتتفتت وتصير الى تراب . ولا يبقى الا الفكرة . فمن أضاف فكرة الى تراث العقل الانساني كان في امكانه أن يبقى بهذه الفكرة ما بقيت الانسانية .

..... ان الفكر هو الذي يخلق الفنان العظيم ... فالشعراء فريقان : فريق يحسون احساسا قويا ، ويفكرون تفكيرا ضعيفا فيرون الحقيقة رؤية خاطئة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الثانية ، وفريق يحسون احساسا قويا ويفكرون تفكيرا قويا فيرون الحقيقة رؤية صحيحة ، وهؤلاء هم شعراء الطبقة الاولى ...»

(جان فاري جويو/ مسائل فلسفة الفن المعاصرة/
ترجمة وتقديم الدكتور سامي الدروبي/ط ٢،
دمسق ، ١٩٦٥ ، ص ٩٦ ، ١٥١ .)[٢]

قبل سبعة وعشرين عاما ، في سنة ١٩٦١ ، سأل الفيلسوف البريطاني المعروف (بيرتراند رسل) يوم كان ابن التاسعة والثمانين من العمر ، نفسه

سؤالا مهما وان بدا بسيطا : ألالانسان مستقبل ؟ وكان جوابه كتابا يحمل عنوان هذا السؤال ، وانتهى الى أن الانسان على الارض قد يستقر ويستقر معه مستقبله اذا تلاشى من حاضره شبح الحرب الذرية والهيدروجينية[٣] ، وتبددت شكوكه وهدأت مخاوفه لتصير حبا واخاء وسلاما وطمأنينة تعم أرجاء العالم ، حيث تنتعش الحضارة الانسانية ويزدهر الفكر الانساني الخلاق ملمحا بارزا من ملامح التطور والاستقرار والايمان بانسانية الانسان وحقه المشروع في الحياة والوجود . ان هذا السؤال لايخلو من ارتباط وثيق بمستقبل الشعر بوصفه فنا انسانيا ذا علاقة حميمة بفكر الانسان وحضارته لانه يمثل الجانب المعرفي ـ الجمالي من هذه الحضارة الشاملة والمتطورة .. فالشاعر قيمة ثابتة ، كما قيل ، قد تشيخ لغته وأساليبه ، لكن جوهر قضيته لايشيخ[٤] . فهو ابن الانسجام حين يبعثه حيا وعفويا بين كلمات لغته وأصواتها فيمنحها حركة وتطورا حيث تعانق عصرها بحرية ترى من خلالها معنى الحياة . فالشاعر في صوره الشعرية والفنية ذات الطابع الايحائي ، الابداعي لا يحقق لصوره القدرة على التألق بوعي مرهف ومدرك للخصائص الاجتماعية لمفهوم الواقع والعالم لديه . فهو فنان يحلل الواقع انطلاقا من دوره الانساني وشاعريته الواعية التي ترى ان الموضوع الحقيقي للفن الشعري بمعناه الواقعي هو الاساس باعماله العظيمة وآلامه ، وحياته الروحية ورغبته في الابداع[٥] . فالقصيدة التي تسعى من خلال صورها ولغتها ومشاعرها وأخيلتها الى تحرير الانسان من الاستعباد والظلم والاستغلال وصولا الى الحرية الحقيقية ، هي القصيدة المستقبلية بنظر الاتجاه الواقعي . في حين يرى بعض أصحاب الاتجاهات الادبية الاخرى ان الشعر هو شيء يذاق فيستساغ . وان المتعة الاجتماعية او الاخلاقية والمعرفة والعلم الانسانيين يتأتيان من خلال هذا المذاق المستساغ[٦] . ومن خلال هذه المتعة النقية التي اذا ما حققت الاستجابة في نفس متلقيها ، فانها تكون قد حققت المعرفة المنشودة بمعناها العام . وهذه سمة القصيدة المستقبلية التي هي ، في الواقع وليدة حاضرها . وبعبارة اخرى انها قصيدة لا تهرم او تشيخ ولا يتسرب الى بنيتها الفناء او الموت .. اما القصيدة التي تولد لتموت ، اذا صح هذا التعبير ، تولد في الحاضر لتموت وتدفن فيه لحظة ميلادها ، فهي قصيدة لا تحقق لمتلقيها الاستجابة او التذوق او

الاستساغة . فتصير عندئذ ضربا من كم لفظي متراكم بلا جدوى لا يقوى على تحدي الزمن ، هذا المعيار الذوقي الصارم في خلود القصيدة . فالكلمة عند الشاعر ، اي شاعر ، لا تفسر بالعقل وحده ، لكنها تفسر كذلك بالقلب والخيال والاحساس ، وبذلك فانها لا تضيف الى الفكر الانساني ما فيها من فكر خالص حسب ، بل مالها من قوة شعرية .

ـ ٢ ـ

الشعر فن والفن ضرب من المعرفة الانسانية في مستوياتها المختلفة وأبعادها الثقافية المتباينة . فللفن الشعري واقعه الخاص وغاياته الخاصة ، فلديه بالضرورة علائق بالسياسة والدين والاخلاق والحياة الاجتماعية بقيمها الثابتة والمتغيرة واتجاهاتها الفكرية او العقائدية فضلا عن الرابطة الوجدانية العميقة في جذورها النفسية بالشعور والاحساس الذاتيين وسائر الطرائق الاخرى المتعلقة به والتي تتفاعل مع قدر البشر حين يدخل الفن الشعري عوالم الحضارة بعدا فنيا وتعبيرا جماليا عن نشاطات اساسية : حول الوجود والكون . والانسان والطبيعة . فالفن ، كما قيل ، طريقة للمعرفة وعالم الفن هو نهج للمعرفة وقيمة للانسان شان عالم الفلسفة وعالم العلم ، بيد ان هذه المعرفة ليست معرفة تجريدية انعكاسية بمعنى انها جامدة او ساكنة . انها في الواقع معرفة قائمة على لغة نفسية ـ انفعالية تتأرجح بين كونها واقعية لا تحتاج الى تفسير لانها تستند الى الحواس ، او مثالية ذات قاعدة فكرية تميز الشاعر الفنان من غيره او تعبيرية بمعناها الفني التشكيلي (في الرسم على وجه الخصوص)[٧] حين تجسد المشاعر الذاتية للفنان اي انها تعبر عن انفعالات الشاعر وعواطفه بتقريرية او مبالغة .

ان القصيدة الموفقة او ذات النكهة المستقبلية هي التي تمنح قارئها العادي «متعة» مناسبة بعد قراءتها او الاستماع اليها . فروعتها تتجلى في كونها تحمل بين ثناياها وفي احشائها ما يمكن ان يصطلح عليه «بالمتعة الشعرية ـ Poetic Pleasure»[٨] وهي متعة لا تعرف الحدود الزمنية او الانتماء المكاني . بيد ان السؤال الذي يصاحب هذه الظاهرة هو : ما معيار هذه المتعة الشعرية ؟ واين اركانها او مرتكزاتها ؟ فالشعر لا يعرف الازمنة المعروفة : الماضي والحاضر والمستقبل ، لانه زمن فني واحد اذا تحققت فيه

مقومات الزمن الفني الرائع والاصيل ؛ اي اذا كان الزمن الفني هو الخلود الشعري ..

ان تغلغل الفاظ القصيدة ، او روح القصيدة ، او صورة القصيدة ، او لغة القصيدة في وعي المتلقي بعفوية وتلقائية حرة هو جزء من زمن الشعر فنيا وخلوده حضاريا في الوقت ذاته .

فالقصيدة الخالدة شعريا هي القصيدة التي تمتلك مبدأ شعريا بمعنى انها ذات بعد فني خاص يسمو بها فوق حدود الزمان والمكان الثابتين ، الى آفاق الزمان والمكان المتحركين والشاملين المرتبطين بحركة الفكر الانساني ، خارج نطاق النقد الشكلي . وهذا يتطلب ، بلا ريب ، قراءة واعية وذكية للقصيدة من خلال استيعاب مطلق لمتعتها الشعرية المتمثلة بمعناها وأصالتها ودقتها في التعبير حينا وجمال لغتها الشعرية حينا آخر ، وروعة بنائها الفني حينا ثالثا .. الخ .

القصيدة التي يقدر لها أن تكون معبرة عن ذاتها أو ديمومتها المستقبلية ، اذا صح مثل هذا التعبير ، هي القصيدة التي تتحرك بين الموضوعية والذاتية ، كما قيل ؛ (أي) ان الموقف الشعري الذي تعبر عنه ينطلق من قدرتها التعبيرية عن هذين البعدين الجوهريين : الذات والموضوع . (الأنا) الحرة الطليقة في عالم الواقع والمثال ، و(انعكاس الأنا) الطوعي ، العفوي ، الذي هو في حقيقة الامر ، قدرة الشاعر الابداعية . أو بمعنى آخر شاعريته الفذة في تصوير بعض المضامين الاخلاقية والاجتماعية . فالمعنى على الرغم من اختلاف اشكاله ودلالاته وعلاقاته الذاتية والاجتماعية . فالمعنى على الرغم من اختلاف أشكاله ودلالته وعلاقاته الذاتية والاجتماعية العامة يبقى ذاتيا ومن الذاتية الصافية والواعية والمثقفة يستطيع أن يحقق للشاعر طموحه الفني . فضلًا عن دور الوعي النقدي في فهم هذه العلاقة الحميمة بي الذاتية الشعرية وبعدها الاجتماعي الذي قد تختفي وراءه بعض الدلالات الزمنية بمعناها الفكري حيث يتحقق لهذه القصيدة أو لتلك ما يمكن أن يصطلح عليه بالشعرية المستقبلية .

فالشعر هو المعنى والشعر يجب أن يكون واضحا . فالوضوح عند ارسطو[٩] من أهم مزايا الاسلوب وصفات جماله . فما تقدمه اللفظة او اللغة

والصورة او الايقاع الى القصيدة هو روح الاسلوب الشعري وأصول بنائه الفني . وان تحليل هذه القصيدة وتشريحها لا يعني انها تتحول الى جنس أدبي آخر ، بل تبقى محتفظة بنكهتها الشعرية بوصفها قصيدة تتمتع بكل خصائص القصيدة فنيا وجماليا وأخلاقيا واجتماعيا . ان معنى القصيدة . هو في الواقع ، المعنى الذي يصير المعبر المثالي والمعادل النقدي لمعاصري الشاعر الذين كتبت لهم القصيدة أصلا واضحة أو غامضة ؛ اي ان الدلالة المعنوية في القصيدة تتحدث الى جمهور شاعرها سواء أكانت واضحة في تلك الدلالة أم رمزية تجنح نحو الغموض في مجازاتها واستعاراتها وتشبيهاتها - في لغة صورتها او مجموعة صورها الحسية والذهنية - على سبيل المثال ، لان جمهور الشاعر في مثل هذه الحالة هو الذي يستجيب لمثل هذه الدلالة ، والا تعذر على القصيدة أن تكون فنا شعريا اذا اخفقت في تحقيق هذه الاستجابة . (فالمومس العمياء) لبدر شاكر السياب مثلا قصيدة تتحدث مع معاصريها حديثا بلا وسيط ، فهي قصيدة مستقبلية . وقصيدة محمود درويش (عابرون في كلام عابر) :

«أيها المارون بين الكلمات العابرة
احملوا أسماءكم وانصرفوا
واسحبوا ساعاتكم من وقتنا ، وانصرفوا
واسرقوا ما شئتم من زرقة البحر ورمل الذاكرة
وخذوا ما شئتم من صور ، كي تعرفوا
انكم لن تعرفوا
كيف يبني حجر من أرضنا سقف السماء ...»[١٠]

تتحدث مع معاصريها حديثا صريحا ، ناقدا ، بلغة واضحة صارخة ، ومتوهجة بحرارة الموضوع والقضية والموقف .. فهي قصيدة مستقبلية .
وقصيدة خليل حاوي (سدوم) :

« ... ماتت البلوى ومتنا من سنين
سوف تبقى مثلما كانت ليالي الميتين
لا اذّكارٌ يلهب الحسرةَ
من حينٍ لحين
لا فصول ،

سوف نبقى خلف مرمى
الشمس والثلج الحزين ...
ليس يغوينا ابتهالٌ
يجتدي العاتي يقينا مطمئنا
يجتديه بعض ما استنزف منا
بعض اشراق الرؤى بعض اليقين ،
بعض ذكرى
أيُّ ذكرى ، أيُّ ذكرى ،
من فراغ ميت الافاق .. صحرا ...»[١١]

تتحدث مع معاصريها وهي غامضة ، فيها رمز وتجريد ولكنها قصيدة مستقبلية .

وقصيدة المتنبي :

«على قدر أهل العزم تأتي العزائم
وتأتي على قدر الكرام المكارم»

وأكثر (سيفياته) تتحدث الى معاصريها بحرية وعفوية فهي قصيدة مستقبلية .. وقل مثل ذلك عن قصيدة (فتح عمورية) لأبي تمام :

«السيف أصدق انباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب»

التي تتحدث لمعاصريها حديثا حماسيا بطوليا عن موقف ذاتي واجتماعي وانساني ، فهي قصيدة مستقبلية .. وتعد مشاهد الصيد في القصيدة العربية قبل الاسلام أمثلة فنية رائعة لبراعة الشاعر العربي القديم في تصويره حدة الصراع والتأزم المستمد من حياة حيوان الصحراء ، القريب الى ذاته واحداثه ونفسيته ووحدته وهو يتحدث الى معاصريه من خلال هذه المشاهد الوصفية فهو في هذه الامثلة الشعرية فنان واقعي مبدع وامثلته قصائد او مقطوعات او مشاهد امثلة شعرية مستقبلية ..

ليس ثمة قانون حياتي او رياضي يمكن ان يقودنا الى الاعتقاد او الافتراض بان الموهبة الفنية الغريزية او الفطرية بطبعها تتباين لدرجة كبيرة من جيل الى جيل . فالعبقرية قد تكون ظاهرة نادرة في أي جانب من جوانب

المعرفة الانسانية وميادين الفن الواسعة الرحبة .. والفن الشعري بوصفه ضربا من هذه البعقرية لابد له من الارتباط الوثيق بالبيئة بعلائقها الفردية والاجتماعية المختلفة ؛ المنظورة وغير المنظورة .

فالانسان منذ أقدم العصور سعى ويسعى الى تحقيق ذاته من خلال الفن ، بيد ان هذه الذات ليست معلقة في الفضاء ، بل تستند في تحقيق ذاتها الى بيئتها .. الى البيئة التي يولد فيها هذا الفن ...

لاشك في ان الشعر أقدم ضروب النقل والتوصيل ، ومايزال أكثرها تحديا وتركيزا بالنسبة لفنون الادب الاخرى . بيد «ان المتشائمين اليوم يشعرون بالاسى لمصير الشعر ، فهم يلعنون انه ـ كأخلاق الجيل الجديد وأحوال الطقس ـ لم يعد مثلما كان . ومصدر شكواهم ان الشعر انما يكتب الآن لنفر قليل من المتخصصين ، وانه قد أصبح عقيدة يدين بها الخاصة ، وان القارىء العادي لم يعد يشارك فيه أو يتجاوب معه وان تذوق الشعر نتيجة لذلك اضمحل واصبح ظلا لما كان[١٢]» . قد يبدو هذا التشاؤم مشروعا في ضوء واقع الشعر العالمي المعاصر والمحدث جدا على اختلاف أشكاله ومضامينه وتعدد انتماءاته الفكرية واتجاهاته التعبيرية والاسلوبية ومنه الشعر العربي بطبيعة الحال ، نظرا للتطور التقني او التكنولوجي السريع والمذهل الذي صير الحياة آلة في عصر العلم والفضاء واكتساح المجهول فغدا المستحيل بحكم الممكن وتحولت العاطفة الانسانية الى مجموعة ارقام وجداول ، وصارت اللغة رموزا وشفرات ، «فالجمال سيتبدد تقريبا بسيادة العلم[١٣]» ، عل حد تعبير (رينان) ، فانكفأ الوجدان الشاعري المرهف على ذاته منعزلا عن هذا العالم الغريب الذي لايستطيع الابتعاد عنه او الخروج عليه بعد احساسٍ عميق بخيبة الامل وسوداوية في الطموح الفردي فأصيب التعبير الشعري باليأس أو بحالة تشبه العقم ، فتحجر الابداع ، لانه اضطر الى الابتعاد عن الصدق والاصالة ونما الصراع العنيف في الذات الشاعرة المعاصرة في وعيها التام بواقعها الذي لا واقع غيره حتى وان كان متصورا أو متجردا أو متيافيزقيا ـ ما ورائيا ولا وعيها الرافض لهذا الواقع المقنن الذي صارت حتى الاشارة العفوية فيه ضرباً من المعادلات الحسابية والآنية والجبرية ، علما ان وجود مثل هذه الوجدان الشاعر المتأمل ، على الرغم من آلية الحياة حوله ، مازال دليلا انسانيا

واجتماعيا على أهمية الفن الشعري في حياة الانسان الآلي المعاصر ، مهما اختلفت النظرة الى متعته سواء أكانت أخلاقية أم حسية ، علما ان عالم القصيدة من خلال الاستجابة العفوية لها قد يخفف من حدة الصراع في نفس الانسان وهو يعاني من هموم مبهمة حيناً وصريحة واضحة حيناً آخر ، فضلا عن ان القيمة التأريخية للشعر تكمن في أنه الرافد الحي الذي ينعش اللغة ويجددها ويسعى الى توسيع آفاق وعي الانسان في نظرته الى الطبيعة والحياة ومظاهر الوجود .. فاذا اخفق الشعر في تحقيق ذلك ، فانه يعاني من ازمة حضارية او انه في مأزق . ويغدو عندئذ ضربا من السديمية اللغوية التي تفتقر الى الحركة .

- ٣ -

ان نظرة بسيطة على الشعر الاوربي المعاصر ولاسيما الانكليزي منه في العقدين السادس والسابع من هذا القرن تكشف وجود اتجاه جديد من الشعراء الشباب ، من أمثال (برايان باتن وارويان هنري)[١٤] ملتزما بالعودة بهذا الشعر الى ينابيعه التلقائية الصافية ، محتجا على الاسراف في الثقافة والتطرف باستعمال الرموز الاسطورية والتاريخية ، مستمداً مادته ومضمونه من واقع الحياة الاعتيادي وافراح الانسان العادي وهمومه ؛ أي العودة بالقصيدة الانكليزية المعاصرة الى البساطة والواقعية بعد ان تطورت من خلال تأريخها الفني الطويل من البساطة الى التركيب ومن التركيب الى التعقيد . ان هذا التحول في البناء الشعري قد يبدو مظهرا من مظاهر أزمة الشعر الانكليزي المعاصر . فالارتباط الحيوي بواقع الحياة العملية ، وعناق الانسان العادي والبسيط ومحاولة التعبير عن افراحه وهمومه ، ماهي الاسمات تعكس بعض ملامح هذه الازمة في القصيدة الانكليزية المعاصرة ، في حين يتجه شعراؤنا الشباب المعاصرون الى عكس هذا التيار . فينبذون البساطة الى التركيب ، ويجعلون التعقيد وليس «الغموض الفني» المتقن ركناً جوهرياً من أركان بناء قصيدتهم الجديدة : البساطة/ فالتركيب/ فالتعقيد . وهذه ملامح أزمة شعرية تصاحب شعر شبابنا عامة . اذ ان القصيدة العربية الشابة الجديدة ، في ضوء هذا التصور قد ابتعدت عن مسؤوليتها الاجتماعية والواقعية في كونها جاءت نتيجة تمرد ثقافي ـ فني على مجموعة من القواعد والاصول والرواسب البالية

لتحرر الشكل والمضمون الشعريين منها الى عالم شعري جديد ، بيد ان هذا العالم الشعري في بعض تجارب شعرائه المبدعين وفي ظروف معينة قد بلغ شأواً رائعاً من السمو الشعري ـ الفني ولا سيما في التجارب الشعرية القصصية والمسرحية ، بيد ان هذا العالم بدأ يتخبط في ازمة سديمية من التعبير والتعقيد والفوضى واللا مسؤولية حيث بدأت الازمة تهدد مستقبل القصيدة العربية الجديدة ، ان لم تكن قد هددت فعلا حاضرها وواقعها الفعلي الذي ابتعد كثيراً عن غاياته ودلالاته الشعرية والفنية حتى صارت بعض امثلة هذه القصيدة ضرباً من العبث والهامشية والتسطح الفكري وهي خصائص اعتقد اصحابها خطأ انها ملامح التجريد في الشعر مع وجود الضوء الساطع في بعض تجارب هذه القصيدة الذي اراد لها ان تكون واضحة بفنها ، رائعة بدلالاتها تمثل اصالة صاحبها وقدرته في الابتكار والابداع ومهارة شاعريته . ومن هنا حين تمرد اصحاب هذه التجارب الخلاقة على اللغة أو أسس التعبير ، كان تمردهم الشعري يعني الانتقال بهذه اللغة أو محاولة نقلها من طور الجمود والتحجر الى طور الحركة والتطور والتطلع الى آفاق جديدة في ابتداع وابتكار قوالب وصور جديدة لهذه اللغة التي تعد روح التجديد .

ان هذا التمرد الشعري قد اسهم الى حد ما في تمهيد السبيل الى خلق ازمة تعبير عانت منها القصيدة الجديدة وستعاني . وهذه المعاناة هي جزء من مستقبلها ومستقبليتها الغامضة أو اذا شئناهي جزء من ازمتها الشعرية المعاصرة ، المتمثلة باستغراقها المطلق بالرمز ، والتضمين والاتكاء على البعد الثقافي أو التجريد وابحارها العميق والبعيد في متاهات التعقيد بله الغموض ..

ولكن ، أوقفت هذه القصيدة باتجاهها المتمرد هذا الى خلق لغة شعرية معاصرة تستطيع ان تخاطب وجدان انسان هذا العصر؟ وابن هذه المرحلة وعقله بلا واسطة أو بحرية وعفوية ؟ «واذا تنعزل الكلمة عن الانسان تبطل ان تكون وسيلة ابداع وتفجر لتتحول الى وسيلة صنع وزخرفة» .[١٥]

هل استطاعت هذه اللغة التعبير عن همومه الذاتية والاجتماعية والحضارية واحتواء هذه الهموم مع الافراح والانتقال بالابداع العربي في الشعر أو الابداع الشعري العربي الى عصر التألق والكمال ؟ اسئلة اخفقت القصيدة الجديدة في تحقيق الاجابة المقنعة الشافية عنها ، لسبب بسيط هو ان اصحاب

هذه القصيدة قد خلطوا بين عناصر الفن الشعري الثابتة وعناصر تقويمه المتغيرة من عصر الى عصر في ضوء تغير المفهوم الانساني وتغير الاتجاهات الفكرية التي لا تشكل ركنا جوهريا لفن الشعر وحده ، بل للمجتمع بأسره . ومن هنا تولد مسؤولية الشاعر بوصفه فنانا وطنيا وقوميا وانسانيا ..

يرتبط مستقبل الشعر بوصفه معيارا نقديا بقضية الخلود الشعري فالخلود الادبي معناه قدرة الاثر الادبي سواء أكان قصيدة أم ديواناً أم قصة أم رواية أم أي جنس ادبي اخر على البقاء والديمومة بين ابناء جيله من المتلقين والاجيال الآتية بعده ، علما «ان الظروف التي تحدد بقاء الشعر قد لا يكون لها ادنى علاقة بقيمة هذا الشعر في بعض الاحيان ، كما ان من الاعمال الشعرية ذات القيمة الكبرى ما يقضى عليه بالفناء غالبا لهذا السبب ذاته ....

وغالبا ما يحظى النتاج الرديء بالخلود أسوة بالنتاج الجيد فالعمل الذي يعتمد على المواقف الجاهزة او الموجودة فعلا دون ان يستطيع ان يشكل من جديد مواقف مماثلة حينما لاتكون هذه المواقف موجودة فعلا ، مثل هذا العمل غالبا ما يحظى باعجاب جيل من الاجيال ويظل هذا الاعجاب لغزا لايستطيع ان تفهمه الاجيال اللاحقة لما لها من مواقف مختلفة .. ان تجانس الدوافع التي يبدأ بها العمل الفني او تشابهها هو في ذاته تفسير كاف لخلود هذا العمل ... ان المودات او البدع الشائعة توجد في أهم الاشياء كما توجد في اتفهها ، ولكن افادة الفنان من هذه المودات غالبا ما تعني تضحيته بالخلود .. فكلما زادت سهولة التوصيل في هذه الظروف زاد الخطر في ان يصبح نتاج الفنان بسرعة نتاجا باليا[16] »... فالخلود سمة مستقبلية لتجربة الشاعر او مجموعة تجاربه في قصيدته او قصائده وان المواقف التي تصاحب هذه التجربة تكسبها الديمومة والقدرة على البقاء وقد تكون مواقف اجتماعية او سياسية او فردية او فنية محضة ، بيد ان الخلود الذي يتحدث عنه النقد في الشعر هو الأصالة والتفرد والابداع وهي عناصر تؤلف معيار الخلود شعريا ونقديا حيث تتجاوز القصيدة الخالدة عندئذ حدود عصرها بانتماءاته الفكرية المتباينة وتعددية مواقفه أما القصيدة الرديئة على وفق معايير الرداءة في عصرها فهي وان تراءت للبعض بأنها ذات ديمومة وباقية الا ان ذلك لايعني انها تتمتع بسمة الخلود الفني بقدر ما ترتبط بموقف أو مجموعة مواقف عززت من بقائها

على الرغم من خوائها الفني وجدبها الشعري .. فهي قصيدة تذكر مرتبطة بموقف ولا تذكر مرتبطة بقيمة فنية او شعرية عالية ، كما هي الحال بالنسبة للقصيدة المستقبلية التي ولدت قبل عشرات القرون ومازالت تتمتع بالقيمة الفنية ذاتها وستبقى كذلك ، وقديما قال ابن قتيبة (المتوفى سنة ٢٧٦هـ) .

«.... فكل من أتى بحسن من قول او فعل ذكرناه له ، وأثنينا به عليه ، ولم يضعه عندنا تأخر قائله او فاعله أو حداثة سنة . كما ان الرديء اذا ورد علينا للمتقدم او الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولاتقدمه[١٧]» .

ان مستقبل اية قصيدة بصرفالنظر عن كونها بنية فنية مرتبطة بالزمان فكرا وحركة من خلال حوارها مع الماضي وتعبيرها عن الحاضر ، يستند الى كونها أثرا رائعا من آثار الفن الذي هو تعبير بلغة حسية عن معنى رفيع ، «وكلما كان المعنى ساميا يهم الفكر ، كما يقول الجماليون ، كان على الاثر الفني ان يهم الحواس[١٨]» .

«فللفن اذن غاية مزدوجة : ان يجعل المعنى حسيا عيانيا وان يجعل الاحساس خصبا فيخرج منه فكرا[١٩]» . ويعد هذا الفكر اضافة جديدة الى تراث الانسانية في وقت واحد . وهذا هو مفهوم المستقبلية في الشعر ، اي بعبارة اخرى ان القصيدة الخالدة بمعناها الفني ـ الشعري لن تموت وان خيل للبعض من الباحثين والنقاد الجماليين في العالم ان الملحمة قد ماتت ، والمأساة قد ماتت .. بيد ان مثل هذا الظن او الاعتقاد يمنح عبقرية الماضي جل اهتمامه ويستثني عبقرية الحاضر التي ستمهد الى المستقبل .

هوامش البحث ومراجعه حسب ورودها

(١) الشعر الانكليزي الحديث ، ماهر شفيق ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ٢٤ .

(٢) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، جان ماري جويو ، ترجمة وتقديم الدكتور سامي الدروبي ، ط ٢ ، دمشق ، ١٩٦٥ ، ص ٩٦، ١٥١ .

(٣) ألإنسان مستقبل (باللغة الانكليزية (Has man a Future) بيرتراندرسل ، سلسلة پنكوين ، لندن ، ١٩٦١ ، ص ١٠ ، ص ٢٧ ، ٢٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٩٧ ، ٩٩ .

(٤) دراسات أدبية وفكرية ، الكسندر بلوك ، ترجمة ، يوسف الحلّاق ، دمشق ، ١٩٧٧ ، ص ٦٤، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧٣ .

(٥) المصائر التاريخية للواقعية ، بوريس سوتشكوف ، ترجمة محمد عيتاني واكرم الرافعي ، ط ١ ، بيروت ، ١٩٧٤ ، ص ٤٥ ، ٤٦ ، ٣٢٣ ، ٣٢٤ .

(٦) فنون الأدب ، هـ .ب . تشارلستن ، تعريب وشرح الدكتور زكي نجيب محمود ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٥٩ ص ١ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ ، ١٩ ، ٢٩ ، ٣٧ ، ٤٠ .

(٧) الفن والمجتمع ، هربرت ريد ، ترجمة فارس متري ظاهر ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ٤٨ ،١٦٧ ،١٦٨ ،١٦٩ .

(٨) الشعر الانكليزي ، مدخل نقدي ، ف .هو . پاتسن (باللغة الانكليزية) ، لندن ، ط ٢ ، ١٩٦٨ ، ص ١—١٠

(٩) الخطابة ، ارسطو ، ترجمة د. عبدالرحمن بدوي ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص ١٩٦ .

(١٠) مجلة اليوم السابع ، الاثنين ، (٢٥ ، كانون الثاني/ يناير) باريس ، ١٩٨٨ ، ص ١٩ .

(١١) ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، (قصيدة سدوم) .ص ٧٩—١٧ .

(١٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو ، ترجمة محمد ابراهيم الشوش ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ١٧ .

(١٣) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ٩٨.

(١٤) أزمة في الشعر الانكليزي ، فيفيان دي سولابنتو ، ترجمة عبدالواحد محمد مسلط ، الموسوعة الصغيرة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص ٣٠ ، ٣٢ ، ٤٩ .

(١٥) زمن الشعر ، اودنيس ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٨٣ ، ص ٥٨ .
(١٦) مباديء النقد الادبي ، ريچاردز ، ترجمة وتقديم ، د. مصطفى بدوي ، مراجعة د. لويس عوض ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٢٨٦ - ٢٨٩ .
(١٧) مسائل فلسفة الفن المعاصرة ، ص ٩٠ .
(١٩) نفسه . وانظر فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د. زكريا ابراهيم ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ٥٣ ، ٦٦ .

الفصل الثاني

مكونات الثقافة العربية المعاصرة

الشعر في الثقافة

- ١ -

خضعت كلمة «ثقافة» لتعريفات وتحديدات كثيرة ارتبط كل تعريف منها بمنهج خاص او نظرة لدلالة مصطلح «الثقافة Culture» حتى صارت تلك التعريفات ضربا من المغامرة التاريخية على حد تعبير بعض الباحثين المعاصرين[١] . ولعل من اكثر تعريفات مصطلح الثقافة شياعا واقتباسا في الدراسات الاجتماعية والادبية هو تعريف (تايلر Tyler) : «الثقافة هي ذلك الشكل المعقد المتضمن انواع المعارف والمعتقدات والفنون والقيم والقوانين والعادات والقدرات ـ او الطاقات ـ الاخرى ، والهوايات والعادات التي يكتسبها الانسان من محيطه بوصفه عضوا في المجتمع»[٢] . قد يوحي هذا التحديد بان الثقافة هي الحضارة بمعناها الاجتماعي ـ التاريخي ايضا . فالثقافة هي الموروث الذي تخلقه جماعة انسانية ـ بيئة اجتماعية ـ يصلح لتمييزها من غيرها . فهي عند البعض من الباحثين الدلالة الخاصة على التقدم الفكري الذي يحصل عليه الفرد او المجتمع حين يصير مثل ذلك «التقدم» معيارا أساسيا للتمييز بين مراحل تطور التاريخ البشري[٣] . وبهذا المفهوم فان «الثقافة» بوصفها مظهر التقدم الفكري لاي مجتمع انساني تختلف عن «الحضارة» بوصفها التقدم المادي لحياة الافراد والمجتمعات الانسانية أي ان الثقافة معيار لتطور التاريخ الانساني على حين تعدّ الحضارة الاطار المادي لذلك

التاريخ . فالثقافة قد تكون الجانب الروحي للفرد والمجتمع ، اي الجانب الذي يمثل قيمه ومثُله الاخلاقية والاجتماعية التي ترتبط بخصوصيتها بمجتمع وزمن معينين . اما الحضارة فهي مجموعة المعارف النظرية والتطبيقية غير الشخصية التي يمكن تناقلها في التاريخ البشري العام على وفق ماتحمله من مضامين انسانية .

فعلاقة الثقافة بالشخصية او الانسان عميقة الجذور والانتماء . اما الحضارة فعلاقتها وثيقة بالمجتمع والتاريخ العام للانسانية . فالثقافة «هي ما يصفه الانسان في البيئة»[٤] .

نظر الباحثون الى مضامين العلوم الاجتماعية على انها الميدان الخاص بالانسان مبدعا للثقافة وحاملا للتاريخ ومن هنا فان المفهوم الاجتماعي للشعر يعد مصدر مهما من مصادر الثقافة والتاريخ .

لا شك في ان المعرفة الذاتية هي الهدف الرفيع الذي يسعى التأمل الفلسفي او الفكر الفلسفي ، من خلال انعكاساته الادبية ، الى تحقيقه والبحث في ماهيته في مدى ارتباط تلك الذات ـ الفرد بالمجتمع ـ الكل . فعلى الرغم من وجود الصراعات المختلفة بين المدارس الفلسفية المتعددة، يبقى السعي الى تحقيق المعرفة الذاتية (مصدر الثقافة) ثابتا ومستقرا لم يتأثر باي مؤثر خارجي ، نظرا لان مثل هذا الهدف لا يحقق غايته الا من خلال الحرية الحقيقية التي ترتبط بالعالم الخارجي ارتباطا حيا واعيا وحرا لا يعرف القيود او الحدود . فالمعرفة انسانية الهدف . ذاتية النشأة والابداع . فاستبطان هذه الذات بالوعي المباشر للشعور والعواطف والادراك والافكار ـ وهي عناصر التجربة الشعورية ـ لن نستطيع تحديد ميدان سيكولوجية الثقافة الادبية من خلال ذاتها المبدعة ، المتأصلة بالطبيعة الانسانية ، حيث تولد الافعال وردودها اتجاه تلك الطبيعة باشكال ومضامين فنية وادبية تؤسس للثقافة أطرها العامة وجوهر حركتها الانسانية .

فالثقافة بكل ما تحمل من ابعاد متعلقة بالادراك الحسي والذاكرة والخبرة والخيال والعقل تنتمي الى نشاط الانسان وحده في بيئته الثقافية . فهي في الواقع مراحل مختلفة وتعابير متعددة تستمد كمالها المطلق من الانسان ذاته بوصفه نواة المجتمع والباعث فيه الحركة والتجدد .

لاشك في ان الانسان في كل حاجاته الملحة ورغباته العملية يعتمد على بيئته الطبيعية منطلقا لحياته وديمومته المعرفية . ولابد له من تكييف نفسه لمحيطه ومن هنا صح وصف حياته العقلية والثقافية بأنها مجموعة الاحداث والافعال المتضمنة نوعا من التعادلية العقلية او الارتباط الجدلي بالبيئة المباشرة التي يتصل بها الانسان بعفوية وتلقائية لاتعرف للقيود او الحدود اي معنى خارج نطاق كون المعرفة الذاتية ثقافة انسانية حرة . فالجزء المتحرك في حياة العالم والطبيعة هو الذي يخلق الكل المتنامي في تأملاته وأفكاره وثقافته . فالقصيدة الشعرية على سبيل المثال ، هي جزء فني حين تكون جنسا ادبيا وهي كل فني حين تمثل الشاعر انسانا متحركا ومؤثرا في بيئته الاجتماعية وواقعه الانساني . فالشاعر ـ الانسان الذي يعيش بتناسق وانسجام مع ذاته ومتطلبات تلك الذات ، يعيش بتناسق وانسجام مع الكون والوجود والطبيعة . ومن هنا يبرز دور الكلمة الشاعرة في تحقيق هذه التعادلية المعرفية في حياة الثقافة الادبية على وفق هذا المنطلق . فإن الذات الانسانية في نزعتها الى النقد والتحليل والتأمل هي الرائد الذي لايكذب أهله في الثقافة والفكر الانسانيين . لذا كان للمكان ـ اوالفراغ ـ والزمن دور فاعل في خلق الحقيقة الادبية ، الامر الذي جعل دراسة النص الادبي ـ الشعري على وجه الخصوص ـ من الخارج (الجوانب الدينية والسياسية والاجتماعية والفكرية والنفسية للشاعر) ، منهجا في الدرس النقدي عند بعض النقاد المعاصرين على النقيض من دراسة النص من الداخل وهو منهج لايرى في دراسة مثل تلك الظواهر الخارجية اي مبرر (خلا) الذات الشاعرة كما تصورها القصيدة لا كما يصورها الواقع الخارجي لها .

لذلك فدراسة وتحليل الاسطورة في مدى ارتباطها بالثقافة الادبية ـ الشعرية خاصة ـ تعد مظهرا ثقافيا مهما لكون الاسطورة ـ كما يراها منظرو الثقافة الاجتماعيون ـ أصل الابداع او الخلق الفني . فالعلاقة بين الاسطورة والشعر علاقة وثيقة وقد قيل «ان الاسطورة القديمة» هي نموذج خاص وان عقل الشاعر مازال في الاساس اسطوريا شعريا — Mythopoetic[٥] .

فعالم الاسطورة عالم درامي يعج بالاحداث والافعال والطاقات والقوى المتصارعة وهذا مايفسر ارتباط الاسطورة بالمجتمع الذي يعد أنموذجها

الحقيقي في تجسيد بعض مظاهر الحياة الثقافية الادبية في ادبنا العربي او ادب الامم الاخرى . ففي المراحل الاولى للثقافة الانسانية كانت العلاقة بين اللغة والاسطورة وثيقة جدا لدرجة يستحيل معها الفصل بينهما . واعتقد البعض من الباحثين من اجتماعيين ولغويين ونقاد ان الاسطورة هي من نتاج اللغة ونظراً لان اللغة تعتمد على الرمز او المجاز او اذا شئنا تعتمد على التعبير عن الغامض والمبهم فانها لاتجنح الى وصف الاشياء وصفا مباشرا ، لذا كانت الاسطورة ، من خلال أحداثها وافعالها المتصارعة ورموزها الفردية ذات الدلالات الاجتماعية والانسانية ، مدينة بوجودها وأصلها الى اللغة فهي «مرض اللغة» Disease of Language ، على حد تعبير ماكس ميلر Max Muller[٦] ، اذ يتعذر بل يستحيل التعبير عن الافكار المجردة في اللغة الانسانية بغير طريق المجاز . لذلك تبوأت الكلمة الشاعرة بوصفها طاقة تعبيرية فعالة في حركة الثقافة الادبية ، مكانة مهمة (فهرا قليطس) عندما يقول :«لاتصغ الي ، ولكن اصغ الى الكلمة واعترف ان الاشياء جميعها شيء واحد[٧]» . يؤكد انتقال الفكر من فلسفة الطبيعة الى فلسفة اللغة . وقيل مثل ذلك عن مقولة (هوراس) المعروفة «الرسم شعر صامت والشعر لوحة ناطقة[٨] حين ركز على اهمية الصورة الشعرية التي تخلقها تعادلية متكافئة بين المجاز والحقيقة في التعبير عن الحدث اوالفكرة او الصراع بحيث لا يستبد بالتعبير طرف منهما (المجاز والحقيقة) والاخرج التعبير اذا كان كله مجازا الى عالم الغموض والابهام المستغرق بالتعقيد والطلاسم او صار التعبير اذا كان كله حقيقة ضربا من الرتابة الخالية من الابداع والفن . فالقصيدة صور واصوات والوان وايقاعات ومجاز وحقيقة .

(٢)

الثقافة العربية المعاصرة كيان فكري ـ اجتماعي خلفته عصور ثقافية عريقة في امتدادها التاريخي الطويل المرتبط بواقعها الادبي وواقعها النفسي والحضاري . وكان الشعر العربي بأشكاله المختلفة ومضامينه المتعددة المصدر الرئيس لذلك الواقع الادبي ابتداء بالنصف الاول من القرن الخامس الميلادي ـ مولد اول قصيدة عربية ناضجة في بنائها الفني لغة واسلوبا ـ وانتهاء بالعصر

الحديث . فقد كان الشعر ومايزال ملمحا بارزا من ملامح الثقافة الادبية العربية الحديثة الى جانب ما ابدعته القريحة العربية الخلاقة من روائع النثر الفني بانواعه المختلفة من سجع وامثال وخطابة وقصص ومقامات وحكايات ورسائل كتابية وهي تنتقل من عصر حضاري الى عصر حضاري اخر لدرجة اقترن فيها مصطلح الثقافة بمصطلح الادب فصار الادب رديفا للثقافة في ميادين المعرفة المختلفة . فالصحف والفنون والعلوم والسير والمغازي والتاريخ والجغرافية والفلك والطب والفلسفة والقرآن الكريم والحديث الشريف ، صارت كلها المكونات الاولى للثقافة العربية واندرجت تحت مصطلح «الموروث الثقافي»او «تراث الفكر الادبي» للعرب الذي يمتد في مساحة تاريخية حضارية عريقة تجاوزت اربعة عشر قرنا ، تؤلف بذاتها الشخصية الثقافية العربية بفكرها وتأثيرها وانتمائها الاصيل لروح المعرفة الانسانية .

ان الحديث عن مكونات الثقافة العربية المعاصرة هو حديث عن اربعة أبعاد اساسية تعد من ابرز تلك المكونات وهي : التراث المتجدد المتطور، والواقع العربي القائم ، والثقافة الاجنبية او الواقع العلمي ، واخيرا المستقبل العربي .

«فالتراث اوالموروث» الادبي بمعناه المعاصر هوالارث الثقافي المرتبط بالزمان المتطور والمتجدد . والزمان بوصفه كما متصلا مركبا من أنات متتالية على حد تعبير الفلاسفة ، ويقصد بالزمان التراثي قدرته على الحركة والتجدد النابعين من مثاله الثقافي في مدى تأثيره في جيله وعصره واستمرار ذلك التأثير في الاجيال والعصور اللاحقة له . فالتراث ليس نظرة تجريدية للماضي ، وليس نزعة تقليدية محضة ترمي الى الاحتفاظ بالماضي والاعتداد بما خلفه الاقدمون ، وليس ضربا من التقليدية بوصفها طرائق جمعية للسلوك مستقلة في وجودها عن الفرد ، بيد انه ـ اي التراث ـ تجربة ادبية ثقافية متجددة وان كانت منتمية الى عصر غير هذا العصر ! اي ان الثقافة العربية المعاصرة تستمد منها روح الاصالة وتحاول تجديدها وهذا مايظهر فعلا في بعض ادبيات ثقافتنا المعاصرة ، وخاصة في ميدان القصيد الذي يعد من اغنى ميادين التراث العربي الادبي بمفهومه الحضاري المتطور . وفي ضوء هذه النظرة يولد التجديد المعاصر في الثقافة الادبية كما يظهر ذلك واضحا في حركات التجديد المعروفة في الشعر العربي الحديث ، على سبيل المثال .

لاشك في ان دراسة الواقع العربي القائم فعلا على حقيقته بايجابياته وسلبياته ومحاولة تحليله تحليلا علميا موضوعيا بعيدا عن الشكلية والتعاطف وصولا به الى تقويم أمين ، يؤلف الجانب الفكري لحركة الثقافة الادبية العربية المعاصرة . وقد يرتبط هذا البعد الثقافي بالحضارة الغربية على وجه الخصوص من خلال عملية التأثر الحضاري بوصفها مظهرا انسانيا . فلابد من ادراك واع للواقع العالمي بكل تياراته وفلسفاته وثقافاته . فالحضارات القديمة والحديثة في تاريخ الانسان تمتاز بالتلاقي والتوازي من خلال ثقافاتها وهو تلاق وتواز يبعدان الحضارة او الحضارات عن مفهوم الصراع والاستلاب ومسح معالم الشخصية القومية لهذه الثقافة اوتلك . ويتجلى مثل هذا التلاقي والتوازي في مدى استثمار المثقف العربي المعاصر نتائج مثل هذا اللقاء الثقافي في حسه ونتاجه الادبي ، علما ان اية محاولة ادبية او ثقافية تحاول «تغريب» العقل العربي او الفكر الادبي العربي لهي محاولة لاشك في انها ستؤدي حقا الى فقدان الثقة بالذات العربية المبدعة التي لا تختلف عن غيرها من الذوات المبدعة في العالم ، الذوات التي لا تعرف حدودا او قيودا في عملية الخلق الفني . ومن هنا يمثل الموروث العربي المستقر من خلال مثاله الثقافي المتطور مكانة مهمة في الثقافة العربية المعاصرة . لذا استوجب ادراك الواقع العالمي ادراكا ثقافيا على وفق منظور تأملي استقرائي دقيق ينصف الذات العربية المبدعة ويلغي مفهوم «التغريب» و «الاستلاب» في الثقافة . فالتجربة الادبية الناضجة التي تفوح منها رائحة الانسان لخير الانسان واستمرار وجوده حرا ينعم بالطمأنينة والسلام لهي تجربة جديرة بالاعتزاز والمحاكاة في اية ثقافة انسانية ومنها الثقافة العربية المعاصرة ، فإذا ما جدد التراث او الموروث العربي وحلل ودرس الواقع العربي القائم وادرك الواقع العالمي المعاصر ادراكا امينا وضح المستقبل العربي في ضوء بينونة مستلزماته واشراقة اهدافه . وعندئذ تكون ثقافتنا المعاصرة قد جسدت شخصيتها القومية وابانت عن مضمونها الانساني العريق الجذور في فكرها وادبها وتاريخها وسلوكها الحضاري العام .

اسهبت كتب علم الاجتماع والانثروبولوجيا والفلسفة وعلم النفس في الحديث عن تحديد ماهية الثقافة وتحليل عناصر تكوينها نشاة وتطورا وتأثيرا

في الفكر الانساني حتى عدت «الثقافة» واحدة من الدلالات الانسانية الواسعة في معناها وصار مثلها مثل الديمقراطية او العلم من حيث الاختلاف في التحديد والدقة في التحليل . خضع مصطلح الثقافة لمجموعة من الافكار والاحداث المهمة التي مر بها الفكر الانساني منذ عصر النهضة الى العصر الحديث ، كنظرية الانواع والتطور (النشوء والارتقاء) التي مهدت السبيل الى وجود ثقافات بشرية مختلفة عن طريق علم الاجتماع البايولوجي . وفي ضوء العلاقة الوثيقة بين علم الاجتماع وعلم السلالات البشرية ، عدت الثقافة مزيجا بين البيئة الاجتماعية والجنس او العرق البشري حيث برزت من خلال هذا التصور بعض المصطلحات العلمية في هذا الميدان كأنماط الثقافة او اشكال او هيئات أو صور الثقافة . وقل مثل ذلك عن مصطلحات علم النفس الاجتماعي في هذا الباب . ولعل من ابرزها تجسيد دور الشخصية في الخلق والابداع وخاصة في الثقافة الادبية .

فالشخصية والثقافة كيان واحد . وهنا يبرز دور الشاعر الكبير او الاديب الكبير في التأثير الكلي المباشر في خلق الحركة الثقافية وتطورها ، علما ان الثقافة ليست دراسة شخصيات فردية بقدر ما هي انعكاس وتفسير وتحليل لاحداث الانسان والمجتمع[٩] ، واستجابات لمواقف خاصة او عامة ضمن اطار فكري فهي بمثابة خارطة عقلية او ذهنية يخلقها او يرسم ابعادها تفاعلنا مع ظواهر الحياة المختلفة من خلال التعبير عن ذلك التفاعل بشكل قصيدة او بكتابة رواية او تحليل ظاهرة .

فالثقافة هي تلك السلسلة الزمنية الفكرية المستمرة المتصلة منذ اللحظة الاولى للحياة الانسانية حتى الوقت الحاضر . فلكي تكون انسانا او انسانيا ، كما قيل ـ يجب ان تكون لديك ثقافة والا فانت موجود بلا كيان انساني ، نظرا لان الثقافة هي نتاج السلوك الانساني وبذلك عد الادب من ابرز عناصر مكونات هذه الثقافة ، بوصفه سلوكا وجدانيا وفكريا وفنيا للانسان ـ الاديب ، يسعى الى تكامل وتوحيد المجتمع . فاللغة هي وسيلة التعبير الثقافي ومن هنا وصف الادب بأنه فن لغوي تجسيدا لهذه العلاقة بينه وبين الثقافة بمعناها الاجتماعي العام .

فالثقافة ليست ظاهرة منعزلة عن غيرها من ظواهر الحياة ولكنها من اشد

تلك الظواهر ارتباطا بحياة الفرد والمجتمع ، لانها تدور حول الطريقة العقلية والاخلاقية والقيمية للانسان ولذلك عدت نشاطا فكريا او فعالية فكرية . فالازمة المعاصرة في الحضارة هي ازمة ثقافية . لان الحضارة هي العملية التي تبدأ بها الثقافة بالانتشار والحركة .

الثقافة موقف وفكر وسلوك ، تمثله الشخصية الادبية والتاريخية بوصفها ضربا من العقبرية .

وهذه الشخصية هي تلك التي تخلق الحقيقة التاريخية ومن ثم تخلق الحس الثقافي بوجود تلك العبقرية من خلال مانقدمه لنا من قراء ومثقفين من امثلة ادبية او تاريخية متميزة بالابداع والاصالة في ميدان تخصصها . لذلك فان ثقافة التاريخ او التاريخ الثقافي ليس جزءا من التاريخ العام او مظهرا له . ان مثل تلك الثقافة ظاهرة قائمة بذاتها . فالادب بوصفه وعاء ثقافيا غنيا بالتجارب الفردية والعامة يمتاز من غيره من الاجناس الجمالية كالنحت والرسم والدراما والموسيقى في قدرته الفائقة ، من خلال لغته الفنية ، ليكون اكثر قومية او تعبيرا عن قوميته من غيره من الفنون الاخرى ، الى جانب كون لغته اقل تخصصا وتقنية من غيره . ومن هنا يدخل الشعر في صميم الروح الثقافية حيث يخلق فينا الاحساس بالحركة والتجدد نحو افاق معرفية جديدة تجعل قومية الثقافة مظهرا انسانيا .

ان شهرة القصيدة تعتمد على تحقيق الاستجابة والرضا عند جمهور الشاعر ؛ ذلك الجمهور الذي يرى فيه الشاعر انه قارىء ذكي ومثقف . اي ان الجمهور في مثل هذه الحالة قد يكون المعيار الثقافي لشهرة هذه القصيدة او تلك وقد يكون المعيار الموضوعي لاندثار هذا الشاعر او ذاك . اي ان القصيدة في مثل هذا الموقف مصدر مهم من مصادر الثقافة الاجتماعية ، ناهيك عن اهميتها الفنية حسب معايير الفن الشعري . فالفاظ القصيدة التي تؤلف صورها ومصدر روعتها من خلال قدرة الشاعر على تحقيق وخلق مثل هذه الصور وتفاعلها مع غيرها في اسلوب شعري ناضج ، هي التي تمنح الشعر ومعناه ولكن المعنى الشعري ليس هو النوع الوحيد من المعاني الثقافية الادبية ، اذ لابد لمثل هذا المعنى من الارتفاع فوق الجزئيات الثابتة للحياة اليومية ، اي لابد من ان يرتفع فوق مستواها. فالشاعر والقارىء واللغة الشائعة المعروفة والتقاليد الادبية

المؤثرة تؤلف في حقيقة امرها مبادىء القصيدة بمعناها الثقافي ـ الفني الذي لايخلو من بعد اجتماعي ولغوي . فالشعر ليس نظاما اجتماعيا خاصا في اعلى نقطة من الوعي ولكن الشاعر والقراء الذين يوجه لهم الشعر يجب ان يكونوا اعضاء مؤثرين في ثقافة المجتمع وعندئذ يسمو الشعر الى مستوى التعبير الفكري ذي الدلالة الثقافية ـ الاجتماعية .

وتبقى الثقافة بوصفها المظهر المتحرك لفكر الانسان فردا او جزءا من المجتمع متأثرة بتيارين : احدهما يرى في الثقافة ثمرة من ثمار فكر الانسان من خلال موروثه وحضارته والاخر يراها في الاساس خلاصة او ثمرة من ثمار المجتمع . فالواقع الاجتماعي والواقع الفكري الفردي هما اطاران لحركة الفكر ـ روح الثقافة ـ خاصة اذا عدت الثقافة بأنها علاقة متبادلة : تلك العلاقة التي تحدد السلوك الاجتماعي لدى الفرد في اسلوب الحياة في المجتمع . كما تحدد اسلوب الحياة لسلوك الفرد . وهذا يعني ان عملية «التبادل الثقافي[10]» او التأثر والتأثير بين الفرد والمجتمع تخضع هي الاخرى لعناصر تجعل هذه العلاقة المتبادلة بوصفها مظهرا فكريا لكل من الفرد والمجتمع متحركة وفعالة ، ومنها اي من هذه العناصر الواقع النفسي والاجتماعي والعقائدي . نظرا لان القيمة الثقافية للافكار والاشياء تقوم على طبيعة علاقتها بالفرد . «فالثقافة هي التعبير الحسي عن علاقة الفرد بهذا العالم[11]» علما ان كل ثقافة تبقى معبرة عن وجودها وكينونتها وخصوصيتها الخاصة بها دون غيرها . اي تبقى تحتفظ بشخصيتها النفسية والاجتماعية والسلوكية اوبعبارة اخرى تبقى تحتفظ بتركيبها النفسي والاجتماعي والفكري المنفرد بها . وهي ـ أي الثقافة ـ وان تأرجحت بين كونها فلسفة الانسان وفلسفة المجتمع . تبقى دالة مهمة على حركية الفرد ضمن اطار المجتمع وعلى تقدم المجتمع من داخل حركة الفرد . اي انها فلسفة الانسان والمجتمع ضمن جدلية الانتماء الفردي والانتماء الجماعي لحقيقة هذه الفكرة او تلك ، او لتأسيس ذات ثقافية لها كيانها واستقلالها وطابعها المتميز روحيا وماديا او اذا شئنا التعادلية ـ البنيوية فان الذات البشرية تبقى خاضعة لثنائية الثقافة والطبيعة وما ينتج عنهما من مفهوم حضاري او مدني لماهية تلك الذات المفكرة وذات الاحساس الجمالي حينا والاحساس الاخلاقي حينا اخر بوصف تلك الفكرة الثقافية المحيط او

البيئة التي تعكس حضارة اوتخلق تمدنا قائما على طرح القيم الاخلاقية والاجتماعية وعلى التركيب والتحليل بين تلك القيم وصولا الى مفهوم حضاري للثقافة المعنية . فشعب بلا ثقافة هو شعب بلا تاريخ لان الثقافة هي الوسط الذي تتكون فيه جميع خصائص المجتمع المتحضر ، ولان التاريخ هو المظهر الثقافي لهذا التحضر ، وذلك التمدن . فجماليات الثقافة هي منبع الافكار التي تخلق الاحساس بالتاريخ ومن ثم الاحساس بالتطور والنمو والتقدم ـ الحضاري والمدني لهذا الشعب او ذاك . ولهذا الواقع الاجتماعي او ذاك . ومن هنا عد تراث اية امة من الامم مصدرا من مصادر تأريخها الحضاري وحضارتها التاريخية في وقت واحد .

ان الصراع بين الثقافات الانسانية هو صراع بين حضاراتها على الرغم من انسانية تراثها . وهو صراع ـ اذا جردناه من وعائه الفكري ـ السياسي والعقائدي ـ قائم على التجانس والتوافق بين فلسفة الانسان الفرد وفلسفة مجتمعه من خلال حركة الافكار ونموها . وهنا يتبوأ الابداع والخلق الابتكار في ميادين المعرفة المختلفة من فنون واداب وعلوم وتكنولوجيا ، مكاناً مهما في خلق عملية التأثير والتأثر ، نواة الصراع الروحي ـ الاخلاقي اوالطبيعي ـ المادي ، نظرا لان كل ثقافة تتمتع بنوعيتها التي تحصنها ضد اي نوع من انواع الاستلاب او الاستيراد الذي قد ينأى بعملية التأثير والتأثر الثقافية الى معنى الصراع السياسي حيث يصاب مفهوم الحضارة عندئذ بتصدع كبير يمس ابداعها الادبي وابداعها الفلسفي . وبذلك فان فهم التاريخ لا فلسفته سيؤول الى نفي مطلق لدلالته الموضوعية في بعديها : الثقافي والحضاري . فالاعتصام بالعزلة التراثية والاخلاص لها لا يختلف عن التمرد والاستيراد الثقافي المستغرق في البحث عن الجديد الغربي واللاهث وراءه . «فالزمن ... أب لكل حقيقة» . على حد تعبير مكيافيلي ـ والتاريخ الثقافي ـ الحضاري استمرارية تمثل الزمن بمعناه الفكري والفلسفي . فالماضي يمنح الحاضر معناه ويعيد الحاضر تمثيل ماضيه من اجل مستقبل ثقافي رصين . فالمثقف هو «ذلك الانسان الذي يدرك ويعي التعارض القائم فيه وفي المجتمع ، بين البحث عن الحقيقة العملية (مع كل ما يترتب على ذلك من ضوابط ومعايير) وبين الايديولوجيا السائدة .... ان المثقف هو الشاهد اذن على المجتمعات الممزقة

التي تنتجه ، لانه يستبطن تمزقها بالذات . وهو بالتالي ناتج تاريخي ، وبهذا المعنى لايسع أي مجتمع ان يتذمر من مثقفيه من دون ان يضع نفسه في قفص الاتهام ، لان مثقفي هذا المجتمع ماهم الا من صنعه ونتاجه[١٢] . فالاثر الادبي ينبغي ، في ضوء هذا التصور ، ان يكون مسؤولا عن العصر بكامله ، اي عن وضع المؤلف او الكاتب او الشاعر في العالم الاجتماعي[١٣] .. ويبدو ان الصراع الثقافي في المجتمع هو دائما صراع اجتماعي ، صراع من اوضاع اجتماعية متناقضة يتخذ مظهرا فكريا او ادبيا او فنيا .

والصراع الثقافي هو التمهيد للثورة الاجتماعية وهو وسيلة لتجديد الحياة وتطورها .

ان الثقافة تعبير عن الواقع واداة لتغيير هذا الواقع كذلك ، ولهذا فالثقافة التزام وموقف[١٤] . ومن هنا برز مصطلح (التلكؤ الثقافي اوالحضاري ـ Cultural Lag[١٥] ليعني تخلف التقدم المعنوي للحضارة وراء التقدم المادي حيث ان اجزاء الحضارة لاتتغير بمعدلات ونسب متساوية . ولكن الثقافة التزام وموقف نابعان من ذات المثقف بطواعية وتلقائية حرة .

واذا كانت الثقافة تعني هذا الارتباط الحميم بين الانسان ومجتمعه من جهة وبين الجزء المتحرك فكريا ـ وهو الذات ـ والكل المتحرك شموليا ـ وهو المجتمع ـ من جهة اخرى ، صار الفكر الادبي الذي يعد نواة الثقافة الادبية خلاصة اندماج الجزء بالكل مع احتفاظ ذلك الجزء بخصوصيته الشعرية او الفنية اوالكتابية التي تؤول حتما الى تكوين شخصية ذلك الكل الثقافي . اذ يسعى الفن ومنه الفن الادبي الى اتمام هذا الاندماج بين الفرد والمجموع «فالفن يمثل قدرة الانسان غير المحددة على الالتقاء بالاخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم . فلا يصدر فقط عن معاناة قوية للواقع بل لابد له ايضا من عملية تركيب . لابد له من اكتساب شكل موضوعي[١٦] .

لاشك في ان الفكر الادبي بأشكاله المختلفة ومضامينه المتعددة والمعقدة في بعض الاحيان . هو تصوير دقيق لعناصر ثقافة الامةوهو تصوير ثقافي يصدر عن تركيب وتحليل وخلق لعناصر الثقافة المعروفة ، التي تؤلف بدورها مصدرا مهما ومن مصادر حضارة الانسان التي هي في الواقع «نظام اجتماعي يعين الانسان على الزيادة من انتاجه الثقافي .. وتتألف الحضارة من عناصر اربعة .

الموارد الاقتصادية ، والنظم السياسية ، والتقاليد الخلقية ومتابعة العلوم والفنون ، وهي تبدأ حيث ينتهي الاضطراب والقلق ، لانه اذا ما أمن الانسان من الخوف تحررت فيى نفسه دوافع التطلع وعوامل الابداع والانشاء . وبعدئذ لاتنفك الحوافز الطبيعية تستنهضه للمضي في طريقه الى فهم الحياة وازهارها[١٧]». فالادب والفن مظهران ثقافيان يمثلان ارتباط الحس بالفكر ارتباطا وثيقا حيث يؤوولان الى نماذج وامثلة ثقافية ـ حضارية تخلق الحركة المتعة والديموية والتأمل في حياة الانسان . اذ لا يمكن قصل الفن عن الحياةالحضارية لكل مجتمع «مادامت الحضارة (بمعناها الواسع) هي الاصل في نشأة معظم الفنون بما فيها التمثيل والغناء والرقص والموسيقى[١٨]» .

فالثقافة بوصفها فكرا مبدعا متحركا تولد من ثنائية الاندماج المتكافيء بين المادة والفكرة ، اي بين الطبيعة والمثال . ومن خلال هذا التفاعل المتحرك تولد روائع الفكر الثقافي والفني في حياة الانسان . وقد قيل ، «ان الفنان» ، على سبيل المثال ، «انما هو ذلك الصانع الذي يصطرع مع «المادة» ـ لغة كانت ام حجارة ام اصباغا ام غير ذلك ـ حتى يجبرها على ان تتثنى وتنعطف تحت ايقاع ذبذباته الفكرية[١٩]» . فالفن ليس خروجا على الواقع او تمردا على الطبيعة بقدر ماهو امتداد الفنان الى الشيء او الموضوع» لكي يحاوره ويسائله ، وكأنما هو يطلب الى «الطبيعة» ان تساعده على مواجهة أفكاره وتنظيم خواطره ومقاومة «أهوائه[٢٠]» . فالفنان في واقعه الثقافي اوالحضاري هو قريب من كونه «لغة من اللغات الرمزية العديدة التي حاول الانسان اصطناعها في فهمه للعالم[٢١]» . وقل مثل ذلك عن الشعر . فهو تعبير عن واقع فردي او واقع اجتماعي بلغة رمزية انفعالية . وقصيدة الشاعر ، ليست حادثة من التاريخ الاجتماعي او ظاهرة حركة ادبية وانما هي تأكيد لشخصية الشاعر الذاتية المفردة . «ليس هناك شاعر يعيش ويكتب في عزلة ، فهو شخصية حية في فترة زمنية معينة ومكان معين وبيئة اجتماعية معينة .

فهو فرد ولكنه في الوقت نفسه عضو في المجتمع[٢٢]» . ومن هنا جاء دور الشعر الفاعل في حركة الثقافة الفردية والثقافة الاجتماعية «فلا الشاعر ولا العالم يملك الاقتناع الكافي الذي يعينه على الاستمرار في عمله دون ان يكون

فيه فائدة للمجتمع[٢٣]» . ولكي تكون القصيدة انسانية فانها ينبغي ان تولد من قيم كوّنها الانسان نفسه ، هي قيم اخلاقية واجتماعية تسعى لخير الانسان ورخائه فكريا ووجدانيا . ومن هنا صار للغة الشعرية دور بارز وفعال في خلق التأمل والاستبطان لصور قصائد هذا الشاعر اوذاك . فاللغة «شريك الشاعر الذي لاينفصل عنه ، ومن خلال التعاون المتجدد بين الشاعر الحي والكتابة يمكن ان يؤدي الشعر رسالة كاملة . وهذه الزمالة المتطورة في سبيل ايجاد الحقيقة تصطدم احيانا بعقبات وصعوبات ناتجة عن التعقيد في طبيعة االانسان واللغة[٢٤] .

ان التاريخ الحضاري بوصفه الاطار العام للثقافة هو علاقة صميمية بين المعرفة والفن . تلك العلاقة القائمة على الانسجام والاتساق في المضمون والرؤية الواقعية لاحداث ذلك التاريخ . ومن هنا جاء دور الملحمة او الملاحم الشعرية مظهرا حضاريا وثقافيا ادبيا في وقت واحد . فالثقافة بمعناها الفلسفي والادبي العام ليست انعكاسا ساذجا او مسطحا ، كما يقال ، للواقع الذي تنشأ فيه ، بل هي اشعاع فكري يخلق في الواقع الانساني ؛ الوطني او القومي روح النضال والتمرد ضد التخلف والانحطاط سعيا الى تحقيق التقدم والبناء ، في ضوء تصور صادق بعيد عن الافتعال والتعسف حيث تولد الفكرة الادبية السامية التي تشكل المضمون الثقافي التقدمي في الفن الادبي الذي تمثله القصيدة او القصة او الرواية او المسرحية او النقد الادبي تمثيلا امينا . فالكلمة الادبية الامينة والاصيلة في مبناها الفني هي التعبير الواقعي عن الثقافة . ولكي تكون هذه الكلمة ـ التعبير مؤثرة فعالة في عصرها ووجودها ينبغي لها ان تكون حرة بلا قيود ، متمردة على الحدود المصطنعة . انها كلمة تفوح منها رائحة الانسان والواقع . فالثقافة لا تزدهر الا في رحاب الحرية وان الابداع لا يولد الا في اجوائها . فالثقافة كالحرية لا تعرف الجمود والسكون . بل تعشق التطور والحركة وتؤمن بشمولية الفكر نحو تفاؤلية تبدد ملامح اليأس والقنوط في اي مجتمع انساني . وهي اي الثقافة ، بمعناها الادبي ، موقف من الحياة .

فالشاعر ، على سبيل المثال ، هو مثقف عصره لانه يعيش ذلك العصر ، ويدرك واقعه ويستطيع التعبير بحرية عن مثل هذا الوعي . فاذا كان شاعرا بمعنى الكلمة ووفق معايير الاصالة والجودة الشعرية استطاع ، في ضوء ذلك

الوعي والتفرد الفني ، التأثير في واقعه ومن ثم استطاع ان يضيف ويجدد لا ان يكرر ويقلد . الشاعر المبدع هو المثقف الذي «يترجم معاناته وتجاربه ووعيه الى فعل او الى راي او الى موقف من الاخر ومن الحياة والمجتمع والكون ، بل من العصر وقضايا العصر»[٢٥] . وهذا يعني ان الشاعر الفنان بوصفه عنصرا فعالا ومؤثرا من عناصر ثقافة عصره ومجتمعه ، يسعى الى ان يكون ايجابي النزعة في مضمونه وايمانه الفني بشعره . اي ان قصيدته او ديوانه ليسا انعكاسا جامدا لواقع عصره ولذاته ، بل هما انعكاس متحرك ومتجدد لحركة ذلك العصر . اذا نظرنا الى القصيدة على انها بناء فني ـ ثقافي يتغير ويتطور ومن هنا يولد الالتزام الثقافي في نظرته الى قصيدة والشاعر . وهو التزام عفوي يؤمن بطواعية الفنان بلا قسر او اكراه . فالشاعر يدرك ذاته في مواجهة غيره ولا عبرة في قصيدة لا تدرك كنه ذاتها الفنية والثقافية . اي القصيدة التي تولد بلا موقف او انتماء . وان كان موقف القصيدة ، في بعض الاحيان ينحو نحوا اخلاقيا واجتماعيا تجاه اي حدث . اي ان القيمة الاخلاقية ـ الاجتماعية في مثل هذه الحالة تسبق القيمة الفنية ـ الجمالية لتلك القصيدة .

فالقصيدة ، وهي القيمة الثقافية للشاعر ، ومن ثم للمجتمع تنمو في احضان الحرية الفردية ـ الاجتماعية من غير تطرف او عبثية في استثمار مثل تلك الحرية في ابعادها الفنية . ان بناء القصيدة فنيا (في شكلها ومضمونها) ينبغي اعتماده على الوعي الامين للوجدان والفكر الثقافيين اللذين تحاول القصيدة الاصيلة التعبير عنهما من خلال ذلك البناء الفني . وقد تكون القصيدة من ناحية ثانية مظهرا واعيا من مظاهر التمرد الذي هو احتجاج صارخ ضد الظلم والاصطهاد بيد انه أي التمرد فكرة مجردة من الانتقام والاعدت القصيدة من خلال هذا السياق ضربا من العدوانية والقهر لاتمثل ثقافة عصرها الانساني حيث تتحجر مثل تلك التجربة الشعرية وتغدو ضربا من اللا موقف تجاه كينونة الحياة وتطورها الحضاري فتصير القصيدة حينئذ ، ضربا من الهرب والنأي بالوجدان المرهف والفكرة النقية عن تجارب الناس في مدى تفاعلهم بأحداث العصر ومشكلات الواقع .

وعلى الرغم من ذلك فالقصيدة تبقى في التزامها فردية المنشأ في حريتها واستقرارها ، اجتماعية المنحى في حتميتها التي تعبر من خلالها عن هموم

المجتمع ومشاعر الجماهير، الى جانب تعبيرها عن هموم الذات وآمالها والآمها . فالذات والمجتمع وعاء فكري ـ ثقافي واحد حين تصير القصيدة مثالا فنيا فريدا من امثلة الفكر الادبي لاي شعب من الشعوب .

اذا كانت القصيدة العربية في الموروث الشعري العربي مصدر ثقافة العرب ان لم تكن هي الثقافة العربية حقا . فان القصيدة المعاصرة ، على اختلاف اشكالها ومضامينها ، امتداد ثقافي للروح العربية برؤية عصرية حضارية جديدة . فقد تغنى الشاعر العربي الحديث بالانسانية وعبر عن همومها ودافع عن قضاياها ووقف ضد الظلم والطغيان وألهب العواطف والوجدان في نصرة الحركات التحررية للانسان المعاصر الى جانب اهتمامه المباشر بحق الحرية الحقة العربية من خلال وعيه القومي والوطني ولعل معجمه اللغوي المعاصر خير دليل على مدى تفاعله بأحداث عصره وأمته وهو معجم شعري يجسد مفهوم النضال في الذات الشعرية العربية المعاصرة . فصارت الصورة عنده رمزا للانتماء القومي والانساني وكانت رؤيته للالتزام منطلقة من مفهومه العربي مثل تمرده ضد التخلف ورفضه لكل أشكال ومذاهب القهر والاستلاب والسلبية . فاذا كان المؤرخ ـ كما يقول ارسطو ـ يثبت ما حدث والشاعر يثبت ما يمكن ان يحدث وان المؤرخ يتحدث عن عصر والشاعر عن وقائع ، فان القصيدة العربية المعاصرة اضحت ، بوصفها مصدر الثقافة العربية الحديثة ، التأريخ والشعر في وقت واحد وصحت عليها مقولة (تريفيليان) : لا تتألف روح الشعر في تدوين التاريخ من خيال يقتفي اثر الحقيقة ويلتصق بها . وبالنظر الى ان الحقيقة قد وقعت فعلا فانها تجمع حولها سر الحياة والموت والزمن الذي لايسبر غوره ، فعلم المؤرخ وبحثه يجدان الحقيقة وخياله وفنه يوضحان مدلولها» .

هوامش البحث ومراجعه حسب ورودها

(١) سوسيولوجية الثقافة ، د. الطاهر لبيب ، معهد البحوث والدراسات العربية ـ القاهرة ، ١٩٧٨ ، ص ٦ .

(٢) معجم علم الاجتماع ، تحرير دينكن ميشيل ، ترجمة د. احسان محمد الحسن ، وزارة الثقافة والاعلام . بغداد ، ١٩٨٠، ص ٩٣ ، و(في الثقافة والتغيير الاجتماعي ـ باللغة الانكليزية ـ و.ف. أوكبورن ، شيكاغو ولندن ، ١٩٦٤. ص ٣ .

(٣) سوسيولوجية الثقافة ، ص ٧ ، ٩ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٧ .

(٤) نفسه ، ص ١٧ .

(٥) (مقالة حول الإنسان ، مدخل ال فلسفة الثقافة الإنسانية ـ باللغة الانكليزية ـ أرنست كاسيه ، نيويورك، ١٩٥٣ ، ص ١٠١ ، نقلاً عن كتاب : (الشعر والاسطورة ،ف سي . بريسكوت ، ١٩٢٧ ، ص ١٠ ـ باللغة الانكليزية) .

(٦) نفسه ، ص ١٤٢ (نقلاً عن كتاب : اسهامات في علم الميثولوجيا ، لندن ، ١٨٩٧ ، ص ٦٨ ـ باللغة الانكليزية)

(٧) نفسه ،

(٨) فن الشعر ، هوراس ، ترجمة ، د. لويس عوض القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ١٧٧ .

(٩) دراسة المجتمع ، ب.إي . ميرسر و ، ج .ج . ونديسر (اللغة الانكليزية) ، كاليفورنيا ، ١٩٧٠ ، ص ١٨ .

(١٠) مشكلة الثقافة ، مالك بن نبي ، ترجمة عبدالصبور شاهين ، القاهرة ، ط ، ١٩٥٩ ، ص ٤٨ .

(١١) دفاع عن المثقفين ، سارتر ، ترجمة ، جورج طرابيشي ، دار الاداب ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص ٣٣ ، ٣٤ .

(١٢) نفسه ، ص ٩٠ .

(١٣) الموسوعة الاشتراكية ، مطبعة دار الكتب ، بيروت د. ت،. ص ١٢٩ ـ ١٣٠ .

(١٤) معجم علم الاجتماع ، ص ٩٧ ، ٩٨ .

(١٥) ضرورة الفن ، أرنست فيشر ، ترجمة أسعد حليم، القاهرة ، ١٩٧١ ، ٩ ، ١٠ .

(١٦) قصة الحضارة ، ول ديوارنت ، ترجمة د. زكي نجيب محمود ، الجزء الاول من المجلد الاول ، ط ٢ ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ٣ .

(١٧) فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، د. زكريا ابراهيم ، القاهرة، ١٩٦٦ ، ص ١٠٨ ، ١٠٩ .

(١٨) نفسه ، ص ١٣٥ .
(١٩) نفسه ، ص ١٣٧ .
(٢٠) نفسه ، ص ٢٧٨ .
(٢١) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو ، ترجمة د. محمد ابراهيم الشوش ، بيروت ، ١٩٦١ ، ص ٨٩ .
(٢٢) نفسه ، ص ١٩٠ .
(٢٣) نفسه ، ص ٣٣٨ .
(٢٤) بين الثقافة والاعلام ، علي سليمان ، مقالة منشورة في مجلة الاداب البيروتية ، العدد ١ ـ ٣ ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ٢٠ ـ ٣٠ .
(٢٥) المؤرخون وروح الشعر ، ايمري نف ، ترجمة د. توفيق اسكندر ، مراجعة وتقديم محمد شفيق غربال ، القاهرة ، ١٩٦١ ، ص ٢ .

الفصل الثالث
مشكلة التوصيل (الشاعر والجمهور)

- ١ -

ان مشكلة التوصيل او علاقة الشاعر بالجمهور . ظاهرة نقدية تصاحب كل حركة شعرية في أدب أي أمة من الامم . وهي ظاهرة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالفن الشعري ـ وهو عنصر الابداع ـ والتذوق ، وهو عنصر الاستجابة والرؤية القيمية للشعر وهي العنصر الفكري .

ان رصد هذه الظاهرة في القصيدة العربية الجديدة بعد هذه التجربة الزمنية التي تجاوزت الاربعين عاما بأجيالها الشعرية المتعددة ، قد يكون ذا صلة فنية بجذوره التراثية التي شهدت اكثر من حركة شعرية جديدة واحتدام الصراع النقدي فيها حول اكثر من شاعر عربي مبدع كبير ترك أثرا فعالا في توثيق العلاقة التوصيلية بين الشاعر والجمهور .

ان علاقة الشاعر بجمهوره في التراث الشعري والنقدي العربيين ، كانت علاقة حميمة تستند فيها عملية التوصيل الى تقدير الفحولة الشعرية بوصفها معيار الابداع الشعري عند العرب عصرئذ على وفق مقاييسهم الذوقية والفنية في كون الفحولة تعني التفرد والاصالة . وكان الجمهر الشعري العربي جمهورا متحمسا لشاعره المجيد ، الفحل ، ومستمعا ناقد متأملا يعلل مايسمع وكان على مستوى رفيع من الثقافة الشعرية التخصصية والموسوعية والثقافة الذوقية الفطرية المتأصلة في الذات العربية ، هذه الذات التي ترى في القصيدة الناضجة ، القصيدة ـ المثال فكرها المتوهج ووجدانها المرهف ، صورة رسمتها

كلمات شاعرها رسما بارعا يدل على مهارته الفنية وموهبته الشعرية الخلاقة . وكان الشاعر صاحب مسؤولية ادبية تقدر جمهورها وتسعى الى تحقيق الاستجابة في وجدانه الشعري من خلال ماتقدمه له من روائع قصائدها ، فالخليل بن احمد الفراهيدي (المتوفى سنة ١٧٠هـ او سنة ١٧٥هـ) حين منح شعراء ذلك العصر حرية التعبير وعدهم «امراء الكلام يصرفونه انى شاءوا ويجوز لهم مالايجوز لغيرهم من اطلاق المعنى وتقييده ، دون تصريف اللفظ وتعقيده[1]» . كان يعي ان الحرية التعبيرية التي منحها لاولئك الشعراء ، لاتعني عنده الفوضى في التعبير او تغليب الشاذ على الفصيح ، نظرا لان الشعراء الذين سماهم «امراء الكلام» هم الفحول ، الفصحاء الذين يحتج بلغتهم اسلوبا ونوقا . ولعل في قول ابن قتيبة (المتوفى سنة ٢٧٦هـ) : «اشعر الناس من انت في شعره حتى تفرغ منه[2]» اشارة الى الشاعر ـ المثال الذي يبدو مرادفا لامير الكلام بنظر الخليل . وهذا دليل واضح لا يرقى اليه شك في ان عملية التوصيل الشعري كانت عفوية ، طبيعية تعكس ظروف عصرها الاجتماعية والثقافية والحضارية التي نرى في القصيدة الجيدة سواء أكانت تغرف من بحر أم تنحت من صخر ، تشخيصا لاسلوبها الشعري ، مثالا فنيا يمثل رصيدها الفكري والثقافي بغنائيته الصافية ولغته الشعرية العربية الرائعة بمجازاتها واستعاراتها وتشبيهاتها ، او اذا شئنا بلغتها الانفعالية الصادقة المعبرة عن تجارب شاعرها بصدق وامانة ، هما صدق الواقع الذي يعيش فيه الشاعر بكل مايحمل من قيم وانتماء ، وامانة الضمير الادبي الذي يتمتع به الشاعر بكل مايحمل من صفاء وشاعرية . ومن هنا سعى الشاعر العربي القديم بدافع من إحساسه الذاتي هذا الى احترام فنه الشعري . فحسان بن ثابت الانصاري (المتوفى سنة ٥٠هـ) يرى ان الشعر مرآة تعكس رجاحة عقل صاحبها عاقلا رشيدا او احمق جاهلا وان عملية التوصيل الشعري لاتحقق غايتها الا اذا كان الشعر صادقا بعيدا عن الكذب والمبالغة ، اي ان المثال الشعري الصادق هو ضرب من طموح الشاعر الذي يحترم جمهوره ويقدر مسؤليته الادبية :

وانما الشعر لب المرء يعرضه	على المجالس ان كيسا وان حمقا
وان اشعر بيت انت قائله	بيت يقال اذا انشدته صدقا[3]

ان الشعر مسؤولية وان القصيدة بناء فني يحتاج الى موهبة ومهارة وثقافة وصدق تجربة ووجدان مرهف واناة لايقوى على صياغتها وخلقها الا الشاعر الشاعر حيث تكون عملية التوصيل الشعري عفوية بعيدة عن التعقيد

واللبس .. اماالذي لايجد في نفسه مثل هذه القدرة فأولى به ان يترك الشعر الى غيره حفاظا على رونق الشعر وصفائه من جهة وتماشيا لما سيعتور عملية التوصيل الشعري من تعقيد واشكال هي في غنى عنه .. هذا هو رأي الحطيئة (المتوفى سنة ٥٩هـ) ، الشاعر ، الساخر ،. المتمرد ، شرود القوافي في الادب العربي حين يقول :

الشعر صعب وطويل سلمه
اذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت بـــــــه الى الحضيض قـــــــدمـــــــه
يـــــريـــــــد ان يعـــــربـــــــه فيعجمــــــه[٤]

وقد بلغت المسؤولية الادبية عند بعض الشعراء العرب القدامى الى تنقيح شعرهم وتشذيبه لتستوي قصائدهم امثلة شعرية رائعة تحقق لشاعرها ما يطمح اليه من مكانة شعرية في عصره ، فكعب بن زهير (المتوفى سنة ٢٦هـ) مثلا يرى ان الوصول الى المستوى الفني الرفيع في الشعر لا يتم الا بعد ان يقوّم الشاعر شعره فيشذبه ويثقفه وان كلا من التشذيب والتثقيف ركنان جوهريان من اركان عملية الاختبار الفني ، تلك العملية التي تجعل شعره قصائد غراء يتمثل بها في المجالس الادبية على السنة الجمهور الشعري ، أي انها امثلة شعرية ناضجة تحقق الطموح الفني في نفوس اصحابها فتكون عملية توصيلها هينة تخلق بالضرورةالاستجابة الشعرية .

يقول كعب : نقـــومهـــا حتى تقـــوم متـــونهـــا
فيقصر عنهـــا كـــل مـــايتمثـــل
كفيتك لا تلقى من الناس شاعرا
تنخـــل منهـــا مثـــل مـــا اتنخـــل[٥]

والى هذه الحقيقة أشار الحطيئة بقوله «خير الشعر الحولي المنقح المحكك» .

وهذا القول يجسد اهمية التنقيح في القصيدة . ويبدو ان الفحولة الشعرية بمعناها النقدي والفني في التراث الادبي عند العرب هي التي دفعت الشعراء في عصور الادب العربي المختلفة الى الاهتمام بشعرهم احتراما لشاعريتهم من جهة وتقديراً لجمهورهم الشعري من جهة اخرى . يقول عدي بن الرقاع العاملي ـ وهو من شعراء العصر الاموي ـ مصورا شدة اهتمامه بشعره فلا يظهره لجمهوره ومتذوقي فته الا مستويا سليما ، مبرأ من العيوب والشوائب العروضية واللغوية بعد التقويم والتثقيف الفنيين :

وقصيـدة قـد بتّ اجمـع بينهـا حتى اقـوم ميلهـا وسنـادهـا
نظـر المثقف في كعـوب قنـاتـه حتى يقيم ثقـافـه منـآدهـا[٦]

ان عملية التوصيل عند هؤلاء الشعراء مسؤولية ادبية ترتبط فيها ذات الشاعر بوصفه فنانا بذوات المتلقين بوصفهم مقياسا نقديا امينا للحكم على الشاعرية وليس مجرد كونهم مستمعين عابرين تخلقهم ظروف اجتماعية عابرة سرعان ماتنسى فيها القصيدة وشاعرها .. ويبدو ان عملية التوصيل الشعري في التراث العربي قد ارتبطت بمفهوم الخلود في الشعر ، الخلود الفني الذي يصاحب الاصالة الشعرية التي ينفرد بها هذا الشاعر الخالد او ذاك بصرف النظر عن موقعه الاجتماعي وانتمائه الطبقي واختلاف المواقف في عصره . فالخلود في الشعر يعني عند العرب القدامى ديمومة عملية التوصيل وبقاءها مستمرة بين الاجيال المتعاقبة على الرغم من وجود الصراع الفني بين هذه الاجيال . بيد ان الاثر الشعري الخالد يبقى مثالا يحتذى به متجاوزا مثل هذا الصراع . ويبدوا ايضا ان الشاعر العربي القديم كان يسعى الى الخلود بمعناه الفني والمعياري ، لاسيما الشاعر المبدع ، لذلك اهتم بشعره واحترم جمهوره . ومن هنا فان مسألة الخلود الشعري المستندة الى بقاء التوصيل وتجدده بين الاجيال الادبية المتلاحقة تتجاوز ظاهرتي الوضوح والغموض في القصيدة . فالقصيدة الخالدة لايشترط فيها ان تكون واضحة الى درجة الابتذال ولايشترط فيها ايضا ان تكون غامضة الى درجة التعقيد والسديمية . بل يشترط فيها ان تكون اصيلة على وفق مقاييس عصرها. وهذه الاصالة التي تعني الابداع والتفرد بالدرجة الاولى هي التي سعى اليها الشاعر العربي في ابقاء عملية التوصيل متجددة مع احتفاظ كل شاعر بأسلوبه الخاص الذي لايمثل إلاه ، علماً ان سهولة التوصيل الزائدة في ظروف معينة سرعان ماتجعل نتاج الشاعر يذوي ويصير بحكم النتاج البالي .

—٢—

اذا كان الفن ومنه الشعر عملية انسانية يحاول الشاعر من خلالها بوعيه وقدرته الابداعية نقل احاسيسه التي عاش فيها وانفعل معها وتأثر بها الى جمهوره كي يشاركه احساسه وانفعاله وتأثيره ، فان رسالة الشاعر في قصيدته التي قيل فيها انها (دم وخيال وفكر تتدفق معا»بلغة انفعالية مؤثرة ، هي التبليغ والتوصيل ، علما ان ميلاد التجربة الشعرية ـ القصيدة ـ لابد ان يتم تكوينه قبل ان يبدأ توصيلها . فالشاعر بوصفه فنانا لايهتم عادة

بالتوصيل عن قصد وبطريقة واعية ، على حد تعبير (ريجاردز) «فانك ان سألته عما يفعل فأغلب الظن انه سيجيبك قائلا ان التوصيل في نظره مسألة لا شأن له بها . او على احسن الافتراضات فانه يقول انها مسألة ثانوية بحتة ، وان كل ما يفعله هوانه يصنع شيئا جميلا في ذاته ، او شيئا يبعث على الرضا في نفسه ، اوشيئا ذاتيا يعبر على نحوغامض عن مشاعره وعن نفسه[٧]» .

قد يكون هذا التبرير صحيحا اذا كان الحديث عن الشاعر في لحظة الالهام او الانثيال الشعري او الزمن الشعري وهو منشد بكل حواسه وافكاره الى هذه اللحظة الفنية الحاسمة ، ولكن سرعان ما يصحو ليرى ويسمع صدى ما خلفته هذه اللحظة الالهامية تقديرا لشاعريته او اهمالا لها ، اي سرعان ما يبدأ يفكر بالتوصيل ويتأمله من خلال ماتخلقه تلك اللحظة من استجابة عند متلقيه او جمهوره من القراء والمستمعين ، لان التوصيل عندئذ يصير معيارا نقديا او مقياسا تقويميا لنتاج تلك اللحظة والا عد ذلك النتاج بلا توصيل جسدا ميتا او ربما مجرد كلمات ميتة على ارصفة الاهمال والنسيان حيث تغدو تجربته الشعرية الممثلة في هذه القصيدة سديماً او محاقا ، اي انها تجربة بلا وجود او قيمة ، ولا خير في قصيدة هذا شأنها : قصيدة تولد مثل هذه الولادة الغريبة الشاذة . فاذا ادركنا «ان التوصيل يتم حينما يؤثر احد العقول في البيئة التي يعيش فيها بحيث يتأثر عقل اخر ، وتحدث في هذا العقل الثاني تجربة تشبه التجربة التي كانت في العقل الاول ، تجربة علتها هي الى حد ما التجربة الاولى[٨]» صارت العلاقة بين الشاعر والجمهور ، في ضوء هذا التصور للتوصيل هي علاقة تأثير وتأثر ونتيجة هي خلق ثالث جديد ينشأ من التفاعل القائم بين عنصري التأثير والتأثر . لذلك فان تقويم الجمهور لهذه القصيدة بالاعجاب او تقدير تلك القصيدة بالاندهاش والانبهار تجربة جديدة ـ اي تقويم الاعجاب وتقدير الاندهاش ـ مصدرها القصيدة وهي التجربة الاولى المؤثرة التي خلقت الاستجابة عن طريق التأثير ، فكان كل من التقويم والاعجاب مظهرا للتجربة الثانية وهي تجربة المعيار النقدي كما تبدو . ومن هنا تتبوأ اللغة الشعرية برمزها وانفعالها وجودة سبكها ونسق ابنيتها المترابطة فيما بينها مكانا متميزا في عملية التوصيل التي تعد من الوسائل المعقدة في الفن الشعري وهذا هو مصدر «تفوق الشعر على النثر في اشد حالات التوصيل صعوبة وعمقا ، فالشعر من حيث هو وسيلة للتوصيل اشد تعقيدا جدا من النثر» ، ومن هنا عد اللقاء بين الشاعر والقارىء تجربة انسانية تتسم بالسعة والشمول الا وهي تجربة التوصيل ، بكل ابعادها الاخلاقية والاجتماعية والجمالية والذوقية

والانسانية . فلا غرابة اذا ما دعا النقاد الشعراء الى تحقيق المتعة والتوجيه في شعرهم . اذ ان هذه الثنائية التوصيلية تبقى مصاحبة لميلاد التجربة الشعرية ـ القصيدة ـ في مدى ارتباطها بالجمهور الذي يختلف في تذوقها والاستجابة لها واخيرا في تقديرها . فالبعض يرى ان المعاني الجادة في الشعر هي اساس الرابطة المتينة بين الشاعر والمتلقي ، في حين يرى البعض الاخر ان المتعة الحسية المستندة الى التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية الذاتية هي غاية الشعر التوصيل التي يسعى الشاعر الى تحقيقها .

ويرى البعض الثالث ان الشعر رسالة وهدف لابد من تحقيقهما فيما يقرأ من شعر . فاذا تعذر هذا التحقيق واخفق الشاعر في ذلك ، فان القصيدة تعني انها فشلت في خلق الاستجابة الذاتية ومن ثم قد أخفقت في اداء رسالتها في التوصيل والتبليغ سواء أكانت القصيدة على وفق هذه النظرة جديدة ، متمردة ، ام قديمة مألوفة أم هي مزيج وتفاعل بين الجديد والمألوف ، ام هي كشف واضح صريح عن حقيقة النفس الانسانية ، ام هي كشف غامض معقد بهذه الحقيقة ذاتها . وقد تندمج كل هذه الدلالات في قصيدة واحدة تتفجر حماسا وتتوهج احساساً لايمت الى أي بعد اخلاقي او اجتماعي او اصلاحي بصلة . ومن هنا جاءت مقولة (كيتس) : «اننا نمقت الشعر ذا الهدف البين ، لاننا نحس بغريزتنا ان وظيفة الشعر الحقيقي ليست الوعظ» . او مقولة (اوسكار وايلد) : «... ان الفنانين هم الصفوة التي لاترى في الاشياء الجميلة الا معنى الجمال المجرد» . او نقد «(بوب) المعروف والعنيف لبعض القراء السطحيين الذين لايستجيبون للشعر الا من خلال موسيقاه البسيطة وحركته :

«.. في عروس الشعر المتألقة
يكون ألف سحر للجمال
وصوتها هو كل ما يعجب أغبياء النغم
فيطيفون ببرناس من أجل أن تشنف آذانهم
لا لكي توجه عقولهم . تماما كمن يؤمون الكنيسة
لا لايمانهم بل لما فيها من موسيقى ...»

— ٣ —

لِمَ ينظم الشعر؟ لِمَن ينظم الشعر؟ كيف ينظم الشعر؟ ثلاثة اسئلة مترابطة فيما بينها ترابطا جدليا فلم؟ ولمن؟ وكيف؟ ملامح لظاهرة فنية واحدة ذات ابعاد ثلاثة : الشعر والشاعرية والشعرية : أى الشعر فنا

والشاعرية مهارة ، والشعرية ابداعا . ومن هنا فان الفن والمهارة والابداع هي كل متكامل فكرا ورؤية ولغة واحساسا وحركة .

وفي ضوء هذه الصورة المتكاملة لما هية الفن الشعري يبدو البحث والجدل في قضايا ادبية ونقدية شاعت في الاونةالاخيرة في الدراسات النقدية الحديثة منذ مطلع هذا القرن ومازالت كذلك كالشعر للشعر او الشعر للحياة والمجتمع واهمية الشكل ومكانة المضمون ظاهرتين عقيمتين وسطحيتين ان لم تكونا هامشيتين احترقتا درساً وتأويلا ومحاكمة واستنباطا نظراً لان مثل هذه الدراسات بقيت في اطار النظرية والاجتهاد الفرديين في تشخيص الواقع الفعلي الذي تواجهه القصيدة العربية الحديثة التي يبدو انها قد اصيبت بأزمة او أنها بدأت تواجه أزمة الا وهي مشكلة التوصيل في هذه القصيدة وفهم طبيعة العلاقة وكيفيتها بين الشاعر ومتلقيه في عالم تعقدت ملامحه الثقافية وتباينت انتماءاته الفكرية فقام العلم فيه بدور الخيال وصار الماضي - الحلم واقعاً ميسوراً ومعروفاً يفهمه المثقف والانسان البسيط في ثقافته ومدركاته حتى خيل للبعض ان دور الشعر قد انحسر وان الحاجة اليه قد شارفت على الانتهاء .. ولكن هل القصيدة .. قد اصيبت بخيبة امل ، فما عادت ذات مكان فعال في حياة الانسان المعاصر امام هذا التحدي العلمي والتكنولوجي الهائل والسريع .

قد تبدو هذه الازمة في الشعر صحيحة الى حد ما اذا كان الشعر في نظر هؤلاء محاولة فنية قد فشلت في تحقيق المعرفة وخلق الحماس والاحساس في ذات الجمهور . بيد ان هذه النظرة قد تبدو سطحية وبليدة في عين من يرى ان القصيدة الحديثة ، مهما اختفلت اشكالها الفنية وتباينت مضامينهاالمعرفية وتعددت ضروب موسيقاها واختلفت ابنيتها ، هي شكل للوعي الوجداني المتبادل بين الناس . وهي بلغتها الشعرية - المجازية او الاستعارية - ذات التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية الحسية الانسانية ، تجسيد واضح فعال للغة ذلك الوعي الذي يفترض وجوده قويا ومؤثرا في القصيدة الحديثة على سبيل المثال ، فضلًا عن قدرة هذه القصيدة على تحقيق الرغبة الانسانية غير المرئية في الامتاع ومن هنا قيل ان القصيدة العربية الحديثة ذات وجه تحريضي يمنح الحياة الثقافية العامة الممثلة بجمهورها الواعي حركة حسية وانفعالية وفكرة منطلقة من القدرة الابداعية بهذه القصيدة او تلك . وبذلك تولد أهمية القصيدة وتتسع آفاق شعبيتها وشيوعها بين الناس على الرغم من الايمان المطلق بدور العلم الرائع في حياة الانسان فالوضوح في القصيدة الحديثة لايعني

الابتذال والسقوط الفنيين ، كما ان الغموض لايعني التعقيد او الهامشية او السديمية الباردة .

ولما كانت القصيدة فنا لغويا واللغة فكرا منطوقا تنقل به التجربة ، ألفنا اختلافا وتباينا في قدرة القصائد على التوصيل . ومن هنا تباين الشعراء ابداعاً ومهارة وتخلفا ، نظرا لاختلاف مكوناتهم الذاتية وتباين انتماءاتهم الفكرية وتفاوت ثقافاتهم ، ومن ثم التباين في القدرة الابداعية التي تبدو عند بعضهم أيماناً مطلقا بالتشكيل اللغوي التجريدي في حين تجنح عند البعض الاخر الى كونها ضربا من التداعي الحر في عوالم ماوراء الواقع . او قد تكون واقعية جدا لدرجة تقترب فيها من الخطابية والتقريرية المباشرة المجردة من أية دلالة صورية او مهارة شعرية في استعمال اللغة هذا الفكر المنطوق . لذا عدت اللغة في بعدها الشعري مقياسا نقديا مهما في الموازنة بين قدرات الشاعرية على التوصيل .

لاشك في ان القارىء والمتلقي او الجمهور ـ في ضوء فهم علاقة التوصيل بينه وبين الشاعر المبدع ـ لايقل ابداعا وفنا عن الشاعر . فاذا كان الشاعر خلاقا يكون المتلقي خلاقا اذا احسن هذا الاخير اكتشاف جوانب الابداع في القصيدة بروح تواقة الى مثل هذا الاكتشاف وليست رافضة له لكونه جديدا او غير مألوف . فقد قيل ان كل جديد هو اضافة او انه يسعى ـ عند المبدعين بالدرجة الاولى ـ الى خلق الاصالة والجدة .. هذه الاضافة الجديدة قد تكون غير مالوفة او تبدو غريبة بالنسبة لقارئها ومتلقيهااول وهلة ، ولكنها سرعان ماتصير مألوفة حين تكون تلك الاضافة قد ولدت ضربا من الابداع الشعري الجديد المتقن . ومن هنا قد يصير التوصيل على وفق هذا المفهوم اذا تباينت الاستجابات بين صفوف المتلقين او الجمهور للقصيدة الجديدة ، مشكلة قائمة بذاتها تستند في التشخيص والتجسيد الى عنصرين اساسيين هما : تغير طريقة التعبير ، وتغير في طريقة التقويم . لذلك نشأت العلاقة الجدلية بين التطور الجديد الذي طرأ على لغة التعبير في القصيدة العربية الحديثة ، ومقاييس التقويم النقدي لمثل هذا التغيير .

تبقى اللغة الشعرية الجديدة محورا رئيسا في دراسة مشكلة التوصيل او تشخيص العلاقة الفاعلة بين الشاعر وجمهوره سواء أكانت تلك العلاقة ايجابية مستوعبة هذا التغيير الجديد أم سلبية رافضة له بأي شكل من الاشكال على أي لسان كان . فاللغة الشاعرة والشعرية بوضوحها الغامض او غموضها الواضح هي كوى الاضاءة النقدية الى عالم القصيدة الجديدة عند

المتلقي الذي يعي هذا العالم وعيا فنيا اذا كان العالم الواعي الفني ـ وهو القصيدة ـ تجربة ابداعية جديرة بالتقدير والتقويم النقديين ، او جديرة باعجاب الجمهور من القراء والمستمعين .

فاذا كان الوضوح في التعبير او الوضوح في اللغة الشعرية في القصيدة العربية القديمة والغموض الفني في بعض امثلتها الاخرى كما هي الحال في بعض قصائد ابي تمام ، جعلا جمهور الشاعر او متلقيه مستمعا جيدا يصغي لنبض هذه التجربة الشعرية او تلك اعجابا او رفضا وجعلا الشاعر منشدا غنائيا بارعا تظهر في انشاده الشعري شخصيته التراثية المبدعة او المتخلفة واضحة جلية ، فان الشاعر العربي الجديد او اذا شئنا الحديث ـ المعاصر ، بدأ يتمرد على هذا النوع من صلته القديمة بالقارىء ... اننا نلاحظ ان القارىء مايزال يصر على ان يبقى مستمعا ، وعلى ان يبقى الشاعر منشدا ، ومما يعقد مشكلة الصلة بينهما هو ان التسارع الحضاري الذي نعيشه اليوم ادى الى ان ينمو الشاعر اكثر من القارىء ، والى ان يزداد كثيرا الفرق بين ظاهرتي النمو لدى كل منهما الى درجة تقارب حالة الانفصال والغربة .

ان التعادلية النقدية أو التكافؤ الثقافي بين الشاعر والمتلقي يجب ان يكون متوازنا أو متقاربا في الاقل . فاذا تحقق مثل هذا التكافؤ تلاشت أزمة التوصيل بينهما ، ان وجدت مثل هذه الحالة . ولكن الازمة تشتد تعقيدا وتتأزم ابعادها النقدية حين تختل نسب هذه المعادلة . فانت امام قارىء مثقف ومؤثر في حركة الثقافة وشاعر محدود الثقافة ضيقها غيرك امام شاعر مثقف ومؤثر وقارىء اعتيادي سطحي الثقافة ضيقها . ان القصيدة الجيدة بمعناها النقدي ـ الفني هي المعيار الدقيق في الكشف عن هذين الموقفين المتناقضين : التغير والتقويم شاعرية واستجابة ، بعيداً عن الاستدلالية المنطلقة من معايير جاهزة او الوصفية المستغرقة في متاهات النص الشعري ـ اي القصيدة .

— ٤ —

ان هذا التكافؤ الثقافي ـ الفني القائم على فهم عميق وواع لروح التجديد في القصيدة العربية الحديثة ، بين الشاعر وقارئه او جمهوره ، قد ارتبط بالمذاهب الادبية الكبرى التي ظهرت في اوربا منذ القرن السابع عشر ، كالكلاسيكية والرومانتيكية والواقعية والرمزية والسريالية وغيرها التي أثرت بدورها في القصيدة العربية الحديثة . وهي مذاهب أثرت تأثيراً بعيد المدى في حركة

الابداع والتجديد في الشعر العالمي المعاصر.

فأذا كانت الكلاسيكية قد طبعت القصيدة بطابع الانصياع والاستسلام لروائع التراث في أدب امة عن طريق تقليد اصحاب تلك الروائع من جهة وتقليد الطبيعة من جهة اخرى ، علما ان هذا التقليد ببعديه ليس تقليدا اعمى ، بل هو تقليد فيه اعتراف بضرورة الاختيار الذي يلتقي بالاعجاب بالكمال الفني القائم على المعرفة في تلك الروائع ، فان التكافؤ الثنائي في نظرته الى القصيدة العربية الحديثة بشكلها الكلاسيكي او العمودي . لابد من ان ينظر بعين التأمل والاهتمام الى مكان العقل والتقليد في عملية التوصيل .

واذا كانت الرومانتيكية ثورة على قسوة القواعد واعلانا صريحا لاستغلال الفن الشعري واعتماد الفردية والبديهية ، قاعدة للتعبير الحر بلا قيود او تقليد ، فان التكافؤ في النظر الى القصيدة العربية ذات الروح الرومانتيكي لابد من ان يفهم ان الخروج التام على نظام القصيدة العربية بسماتها المعروفة وخصائصها التراثية ، هو تجربة مثيرة وان عملية التوصيل في ضوء المفهوم الرومانتيكي ترى في الثورة على القواعد القديمة مصدرا للتجربة المثيرة التي تتحقق من خلالها الاستجابة الحسية والوجدانية الصافية بين الشاعر ـ في قصيدته الرومانتيكية ـ والجمهور ، في نظرته المستوعبة للمذهب الرومانتيكي وليس في نظرته الى كونه مستمعا حسب ، وان الشاعر منشد ليس الا ..

وحين برزت الواقعية مذهباً ادبياً يدعو الى ادخال المحسوس في الفن والتعبير الصريح عن الحياة والمجتمع وعن هموم الانسان تعبيراً بعيداً عن لغة الانصياع الكلاسيكية ، او لغة الوهم الرومانتيكية المكثفة بالخيال والصور التجريدية ، بلغة واضحة مشرقة تكاد تكون شعبية تنتفي معها الزخرفة اللفظية والمحسنات البديعية ، كان لزاماً على التكافؤ الثنائي في عملية التوصيل ان يكون مستنداً الى خصائص المذهب بوصفه الواقعي باتجاهاته وتياراته المختلفة بوصفه مرحلة فنية وجمالية في تحديد الموقف التوصيل من لغة القصيدة العربية الحديثة الواقعية في تركيزها على اهمية المضمون والابتعاد عن الجمالية الشكلية التي تصاحب عادة الأدب الخيالي ومغامرات الحدس والوهم . وفي هذا المفهوم يقول أحد الباحثين العرب المعاصرين «ان الشعر بنية لغوية خاصة ذات دلالة فعالة ، وليس التوصيل في الشعر الا هذه الدلالة الفعالة النابعة من بنيته اللغوية الخاصة[10] ان الحديث عن البنية اللغوية في عملية التوصيل له علاقة مباشرة بالرمزية التي ترى ان وسائل الفن هي التنوع في اللون والشكل ، لان«غرض الشعر ليس الفكرة الواضحة ، والعاطفة الرقيقة ،بل

الابهام في القلب ، والغموض الواضح في الاحساسات والتردد في حالات النفس ..
... وعلى الشاعر ان يحول الكلمات الجارية عن معناها التقليدي بدون ان يشتق كلمات جديدة ، وان يبرز بين رنين الكلمات المركب ، بعض التناغم الذي لم يعزل بعد ، ولكنه مع ذلك محسوس ، ولاتتم هذه العملية الا اذا اضاء بيت الشعر الكلمة اضاءة خاصة ، لان الكلمة المعزولة لا تستطيع مطلقا ان تأخذ قيمة جديدة وسياق الكلام هو الذي يميل بها نحو هذا الامتداد او ذاك .[١١]

ومن هنا برز الاتجاه الرمزي في القصيدة العربية الجديدة حتى اوشك ان يلغي الوضوح تماما من المضمون الشعري المعاصر لتحل محله هذه الضبابية والسديمية في لغة التعبير التي جعلت التكافؤ الثنائي على وفق هذا التصور ، متنافراً ومتناقضاً ومتأرجحاً بين التغيير الرمزي المألوف وضرورة التقويم الجديد له انطلاقا من فهمه واستيعابه . فكان الاتجاه الرمزي واحدا من عناصر مشكلة التوصيل في الشعر العربي المعاصر وقد صاحب هذا الاتجاه ، النظريات السريالية التي احتقرت معنى القصيدة المفهوم واتجهت باللغة الى عالمها الغامض ، عالم الحلم او عالم اللاعقل . فالسريالية «حركة ذاتية نفسية يقصد بها التعبير عن العمل بعيدا عن كل انشغال جمالي اواخلاقي» . فالسرياليون يرون ان القصيدة على سبيل المثال يجب ان تكون انحلالًا لقوة الذهن ، والصور الاكثر قوة هي الاكثر تحكماً والاكثر تناقضاً والاكثر صعوبة في الايضاح . انها تحير العقل والحواس معاً وتشرك الاشياء بعضها ببعض[١٢] . فاذا كانت القصيدة السريالية هي هذا التراكم الغريب ، العبثي ، القائم على اللاوضوح وليس الغموض الفني ، فان لغتها الشعرية حتما ستكون هلامية وضبابية ، وقد لاتكون لغة بمعناها المألوف ، فعندئذ يكون التكافؤ الثنائي في عملية التوصيل من اعقد قضايا مشكلة التوصيل في البيئة العربية الجديدة ولاسيما في جنوح بعض شعرائنا الى هذا الاتجاه جنوحا عشوائيا او عبثيا لا يكشف عن اصالة ولا يضيف شيئا . ومن هنا فقد جعلت اللغة السريالية بوصفها ثورة وتمردا صريحين على سلطة العقل والذهن ودعوة الى انحلال القصيدة وابتعادها عن هذين الركنين ، مشكلة التوصيل اشد تعقيدا في تحقيق التعادلية والتكافؤ بين الشاعر وجمهوره .

ان الازمة التي تواجهها القصيدة العربية الجديدة هي ازمة توصيل وليست ازمة شكل او مضمون او المحافظة على بنية فنية معينة . والحديث عن التوصيل مشكلة فنية او ازمة اخلاقية ادبية ، هو حديث عن ازمة الابداع في خلق القصيدة العربية الجديدة ولاسيما الاختلاف في فهم الابداع قاعدة

للشاعرية ومصدرا للشعرية . ولكن كتابة القصيدة مهما تعمقت ابعاد ازمتها التوصيلية تبقى مغامرةالمغامرات على حد تعبير نزار قباني .

ـ ٥ ـ

لاشك في ان تجربة الشاعر الجديدة هي وليدة تجارب سابقة تتسم بالسعة والشمول ، اي ان الشاعر لايمكن ان يكون حركة في الابداع الشعري الذي يظهر في فنه الشعري الذاتي جدا وهو القصيدة ـ التي تعد وسيطا نوعيا بين هذا المبدع ومتلقية ـ الا اذا تفاعل الشاعر وتأثر بتجربته وموضوعه قبل أي شيء آخر . والعكس هوسكون وجمود لاقيمة له ، ان لم يكن ضربا من التقليد والرتابة الضبابية الباردة .

ان عملية التوصيل الشعري في مداها النقدي والفني العام تقوم على عنصرين اساسيين هما : الابداع والتذوق اي الاستجابة لهذا الابداع . فالقصيدة المؤثرة في متلقيها او جمهورها هي القصيدة التي تحمل قيما تستقطب ذلك التأثير ، اي ان عملية التوصيل قد تصاب بالتأزم فتغدوا مشكلة حين يصاب عنصر التأثير والتأثر ـ الابداع والتذوق ـ بالجدب والخوار تذوقا وثقافة . اي ان الشاعر والمتلقي في عملية التوصيل يجب ان يكونا مبدعين : الاول بفنه الشعري من خلال موهبته ومهارته الشعرية والثاني بفنه التذوقي التحليلي من خلال ثقافته واستيعابه لعناصر ذلك الابداع .

فالقصيدة الجيدة ، بكل ما تحمل كلمة (جيدة) من دلالات لغوية وفنية وجمالية ، على الرغم من اختلاف اشكالها ، هي التي تحقق الاستجابة وتخلق الحركة في البيئة الشعرية والعكس صحيح . ومن هنا فالغموض الفني والوضوح الفني والغموض الواضح . هي بعض مظاهر الجودة في هذه القصيدة . فقد يعجب القارىء ـ المتلقي ـ بهذا المقطع[١٣] من قصيدة بدر شاكر السياب (أحبيني) :

وتلك ؟ تلك شاعرتي التي كانت لي الدنيا ومافيها ،
شربت الشعر من احداقها ونعست في افياء
تنشرها قصائدها علي : فكل ماضيها
وكل شبابها كان انتظارا لي على شط يهوّم فوقه القمر .
وينعس في حماه الطير رش نعاسها المطر
فنبهها فطارت تملأ الافاق بالاصداء ناعسة

تؤج النور مرتعشا قوادمها ، وتخفق في خوافيها
ظلال الليل . اين اصيلنا الصيفي في جيكور ؟
وسار بنا يوسوس زورق في مائة البلور ؟

ويستجيب له تقديرا لبراعة الشاعر في استعمال لغة انفعالية وهو يرسم كلماته صورا شعرية بارعة في غرض وجداني محض ـ رثاء الذكرى ـ ظل يعيش في سويداء قلب الشاعر طوال حياته . ان هذا الاعجاب عند هذا المتلقي لايختلف في قوته واستجابته حين يقرأ قصيدة محمود درويش (بطاقة هوية[١٤]) التي تمتاز بتدفق الحماس وتوهج الواقعية ووضوح الرؤية والفكرة بلغة تكاد تكون يومية مع ما فيها من همس شعري وغنائية متألقة وصور متحركة ناقدة ، لان مضمون القصيدة واقعي ساخر يمثل ثورة الشاعر العربي الفلسطيني ويجسد نقمته سخرية اجتماعية وسياسية بارعة :

«سجل !
انا عربي
ورقم بطاقتي خمسون الف
واطفالي ثمانية
وتاسعهم ... سيأتي بعد صيف !
فهل تغضب ؟
سجل !
انا عربي
واعمل مع رفاق الكدح في محجر
واطفالي ثمانية
أسل لهم رغيف الخبز ،
والاثواب والدفتر
من الصخر ..
ولا اتوسل الصدقات من بابك
ولااصغر
امام بلاط اعتابك
فهل تغضب ؟
سجل !
انا عربي»

وهذا المتلقي نفسه يعجب بقصيدة خليل حاوي (جحيم بارد[١٥])

فيستجيب لصورها الغامضة التي يعبر عنها عنوان هذه القصيدة . فيجد فيها متعة وراحة نفسية .

«ليتني مازلت في الشارع اصطاد الذباب
انا والاعمى المغني للكلاب
وطوافي بزوايا الليل ،
بالحانات من باب لباب ..!
اتصدى لذئاب الدرب ..
ماذا ؟ ليتني مازلت دربا للذئاب
وعلى حشرجة الانقاض في صدري ،
على الكهف الخراب
يلهث الوغد بحمى رئتيه
بدعابات السكارى ، بالسباب
انا والدرب نعاني والليل وطأ وسباب
ليته مالمّني من وحلة الشارع»ـ ان هذا القارىء ـ او المتلقي ـ متكافيء ذوقياً وثقافيا ووجدانيا ، ابداعا واصالة وتفردا ، مع اختلاف مضامين هذي القصائد الثلاث وتباين بيئات شعرائها وتفاوت ظروف كل واحد منهم وانتماءاته الطبقة والفكرية والسياسية .

تبقى مشكلة التوصيل او العلاقة بين الشاعر والجهور مشكلة ابداع ومسؤولية فنية مشتركة بين الشاعر والمتلقي في كل الآداب الانسانية . وتبقى نسبيتها النقدية مظهرا متحركا من مظاهر الفكر الادبي في الثقافات الادبية ومنها الثقافة العربية الحديثة .

مصادر البحث ومراجعه حسب ورودها :

١ ـ القيرواني ، زهر الآداب ، تحقيق علي محمد البجاوي ، ط ١ ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، جـ ٢ ، ص ٦٣٣ .

٢ ـ ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٤ ،ص ٦٢ .

٣ ـ شرح ديوان حسان بن ثابت الانصاري ، ضبط الديوان وصححه عبدالرحمن البرقوقي ، دار الاندلس ، بيروت ، ١٩٦٦، ص ٣٤٨ .

٤ ـ ديوان الحطيئة ، شرح ابن السكيت والسكري والسجستاني ، تحقيق نعمان أمين طه ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٥٨ ، ص ٣٥٦ .

٥ ـ شرح ديوان كعب بن زهير ، صنعة السكري ، القاهرة ، ١٩٦٥ ، ص ٥٩ ، ٦٠ .

٦ ـ ديوان شعر عدي بن الرقاع العاملي ، عن ثعلب ، تحقيق د. نوري حمودي القيسي ، ود. حاتم صالح الضامن ، مطبوعات المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص ٨٨، ٩٠ .

٧ ـ مبادىء النقد الادبي ، رتشاردز ، ترجمة : د. مصطفى بدوي ، مراجعة د. لويس عوض ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ٦٥ ، ص ٢٣٥ ، ٢٣٦ .

٨ ـ زمن الشعر ، ادونيس ، ط ٣ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ١٦٥ ـ ١٦٦ .

٩ ـ الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، اليزابيث درو ، ترجمة : د. محمد ابراهيم الشوش بيروت ، ص ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٣ .

١٠ ـ ازمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل . د. عبدالعزيز المقالح ، دار الآداب ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٥ ، ص ١١٠ ، ص ١١ ، ٢٤٢ . نقلا عن جهاد فاضل ، قضايا الشعر الحديث ، ص ٢٤٢ .

١١ ـ المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، فيليب فان تيغيم ، ترجمة فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٥ ، ص ٢٧٤ ، ٢٧٧ ، ٣١٧ .

١٢ ـ السريالية ، ايف دوبليس ، ترجمة : بهيج شعبان ، دار بيروت ، ١٩٥٦ ص ٦٥ . ٧٠ .

١٣ ـ شناشيل ابنة الجلبي ، بدر شاكر السياب ، دار الطليعة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٤ ، ص ٦١ ـ ٦٢ .

١٤ ـ ديوان محمود درويش ، المجلد الاول ،دار العودة ، بيروت ، ط ٥ ، ١٩٧٧ ، ص ١٢١ ـ ١٢٧ .

١٥ ـ ديوان خليل حاوي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ٤٥ ـ ٥٤ .

الفصل الرابع

اشكالية المنهج
في نقد الشعر الحديث

- ١ -

قيل في النقد الادبي المعاصر الخاص بالشعر الشيء الكثير الكثير من نظريات وتأملات وفلسفات ، ذهبت تحدد مداه وتعين اتجاهاته وتبحث في علاقاته الجدلية والنظرية بانواع المعارف الانسانية الموازية له والمتعاصرة معه . كل ذلك يعد وجهاً مشرقاً من وجوه الدرس النقدي الشعري المعاصر ، لانه يمثل ويصور في واقعه مظهراً حضارياً انسانياً هو مظهر التطور والتجديد في الفكر الادبي الحديث ، ولكن مع اتساع آفاق النقد ، كثرت مصطلحاته وتعددت مداخله ومناهجه ، فكان ميلاد المصطلح النقدي ظاهرة ثقافية وحضارية اخرى صاحبت تطور العملية النقدية بوصفها ضربا من ضروب الابداع الفني . فكانت من مشكلات هذا الدرس اضطراب المصطلح النقدي وانحسار مفهومه الخاص المتميز ، ونحن نعلم ان المصطلح دلالة خاصة تنتقل من خلالها اللفظة من معناها العام الى معناها الخاص ، وهذا الانتقال يكسبها صفة الاختصاص والتخصص مع وضوح ودقة في المعنى عند متلقيه من القراء والسامعين . فهو في ضوء هذا التحديد لا يوضع ارتجالا او بداهة بل لابد من وجود مناسبة او مشاركة او مشابهة بين مدلوله اللغوي العام ومدلوله الاصطلاحي الخاص .

فالمصطلح النقدي إذن ضرب من التخصص في جانب معين من جوانب

الحركة النقدية والادبية العامة وعليه فانه مظهر حضاري من مظاهر تطور الفكر الأدبي العام . فاذا انعدمت مثل هذه الحدود الموضوعية في دلالة اللفظة - المصطلح ، وقع الاضطراب في استخدامها واستعمالها ، الاضطراب الذي قد يؤودي الى سوء فهم تلك الدلالة وبالتالي قد يؤدي الى خلق أحكام مضطربة وضبابية يكتنفها الغموض والجهل معا وخاصة في الثقافة الادبية والنقدية وهنا يبرز خطر الاضطراب في استخدام واستعمال المصطلح سببا ونتيجة . لذا فان غياب المصطلح النقدي الواضح يعد واحدا من أسباب الاشكالية او الأزمة المنهجية في نقدنا المعاصر ، وعدم وضوح المصطلح النقدي ناشىء عن سوء ترجمته حينا او سوء استعماله حينا آخر فضلا عن الخلط والاضطراب بين المصطلحين العربي القديم ، الواضح الدلالة والاستقرار ، والغربي او الاجنبي الذي يكتنفه الغموض وعدم وضوح الرؤية خاصة حين يطبق هذا الأخير ، على نماذج شعرية عربية محضة تختلف في أشكالها ولغة تعبيرها عن غيرها .

لا شك في ان غموض المصطلح النقدي وعدم وضوحه يرتبط ارتباطا وثيقا بحركة الفكر الأدبي العربي العام ذلك الفكر الذي يعد الركن الركين في الحركة الادبية العربية . فاذا كانت تلك الحركة نفسها غير واضحة تماما ، ألفينا الاضطراب في استعمال المصطلحات المؤدي الى الاضطراب في استنتاج الأحكام الأدبية واستنباط المعايير النقدية الواضحة المعالم والسمات . فاذا أضفنا الى هذه الظاهرة الواضحة في أدبنا المعاصر ، كون الحركة الأدبية العربية ماتزال تتأرجح بين التراث والمعاصرة . لادركنا ماهية الاشكالية ببعدها الفكري العام . فثمة تيار فكري يلغي التراث ويلتزم بالمعاصرة في نظرته الجديدة الى الحركة الأدبية وهو موقف متطرف لا يخلو من مخاطر ومغامرات فكرية ، يقابله تيار الالتزام بالتراث مطلقا والغاء مبدأ المعاصرة والحداثة وهو موقف لا يقل تطرفا عن سابقه . ومن هنا حيث نشأ الصراع بين هذين التيارين أو اذا شئنا بين هذين الموقفين تبدأ ثقة المتلقي بالنقد تنحسر وتنحصر في مجالات ضيقة .

لا شك في ان هذا الضياع الثقافي بين مناهج نقد الشعر المعاصرة قد يكون في حد ذاته بحثا عن منهج نقدي مستقر ، لذلك فان اعادة الثقة الى القارىء بما يقدم له من كتابات نقدية لا تتأتى إلا اذا عرفنا ان من يمارس النقد يجب ان يكون مبدعا في عمله النقدي لا يقل ابداعا عن القصيدة التي ينقدها

ويدرس جوها الشعري والفني العام . فالنقد محتوم بالضرر اذا ماتناوله غير الأكفاء ، لأنه في هذه الحالة لن يكون إلا محاولة فاشلة لتفسير عمل ناجح ، كما قيل .

ان الاهتمام بالاتجاهات النقدية القائمة على أسس منهجية حسب المعايير الفنية والجمالية لعصرها الأدبي يعني الاهتمام بالشعر بوصفه واقعا فكريا للحركة الادبية العربية المعاصرة ، ينبغي ، درسه وتحليله فتنظير الحكم الادبي والابتعاد به عن حرفية الذاتية وتأثيراتها الذوقية المحضة واستبداد الشكلية . هو من مقومات النقد المنهجي علما ان الحكم النقدي المستقل عن واقعه الاجتماعي وحركته الثقافية العامة مهما كان مستغرقا بالقضائية لا يمكن الاطمئنان إليه كثيرا في تكوين رأي ما في قضية شعرية ، لان مثل ذلك الحكم يبقى يدور في حلقة المفاضلة والحجة .

تعتمد أية حرية في النقد على مايمكن ان يصطلح عليه بتفسير قيمة الفن . وقيمة الفن ومنه الشعر ليست من الأمور السهلة الواضحة لاسيما اذا خضع مثل هذا التفسير ، وغالبا مايخضع ، بالضرورة الى فكر الناقد وموقفه من الواقع ، الأمر الذي يؤدي الى خلق واستحداث الاتجاهات والمناهج النقدية في محاولاتها المختلفة الى ايجاد تفسير معين لظاهرة فنية او شعرية او قضية أدبية تهم الناقد أولًا بوصفه قارئاً ذكياً يعرف كيف ينقي ذوقه ويحدد في ضوء ذلك النقاء ، حكمه في هذه القضية فكانت ملامح الحركة الأدبية العربية متطرفة بموقفيها ، مضطربة غير مستقرة في حركتها الحضارية .

ان تمثل الماضي بوصفه تراثا رائعاً يمثل الزمن المتطور والمتجدد لحركة النقد الأدبي العربي واستثمارا حديثا ومعاصرا بوصف الحاضر في حداثته ومعاصرته استمرارا جديدا لهذا الزمن التراثي . سيؤدي الى وضوح المنهج النقدي بمصطلحاته التراثية والجديدة وسيسهم حتما في رفد الحركة الادبية العربية العامة بالقدرة على الديمومة والبقاء والتفرد .

فليست بنا حاجة الى القول بان استقرار المصطلح النقدي هي بحد ذاته نضج حضاري والدعوة الى استقراره في نقد شعرنا الحديث هو ترسيخ وتأصيل لهذا النضج الحضاري الذي يتجلى بوضوح في مجمل العملية الابداعية في الفن عامة ومنه الشعر .

فاذا أضفنا الى هذه الحقيقة الاختلاف البين بين نقاد الشعر العربي أنفسهم في استخدام المصطلح في كتاباتهم النقدية ودراساتهم الأدبية فضلا عن اختلاف المناهج بينهم واختلافها عند الناقد الواحد منهم او غياب المنهج النقدي أصلا في بعض الأحيان ، أدركنا ان اشكالية المنهج ظاهرة شديدة التعقيد لأنها مرتبطة بحركة الابداع الفني وبحركة الفكر الادبي العام .

ان غياب المنهج النقدي قد يؤدي الى استبداد التأثرية والانطباعية حيث الأحكام الفردية العامة ، السائبة ، غير المسؤولة وذلك لان غياب المنهج النقدي ، اي منهج ، يعني تحويل النقد الى مجرد كونه تذوقا وانطباعات عامة لا تخدم فكرا ولا تغني قضية ولا تشكل اضافة ابداعية لمجمل الحركة الشعرية العربية المعاصرة . وعلى الرغم من ان بعض أقوال كبار النقاد بشأن الشعر مثلا ، تؤلف بحد ذاتها الدلالة النقدية التي تعتمد عليها اتجاهاتهم ومناهجهم او اذا شئنا نظرياتهم النقدية ، إلا ان ناقدا كبيرا (آي . أيْ . ريتشاردز) يبدو برما او متبرما منها حين يرى فيها ضربا من التخمين والاضطراب والعمومية بقوله : «ولاأخالني أبالغ حين أقول ان نظريات النقد القائمة لا تتألف إلا من بعض التخمينات التي هي وليدة الذكاء والكثير من الأقوال الشعرية والبلاغية التي تدعو الى التخدير ، وملاحظات منعزلة ومتناثرة (عابرة ومقتضبة) بعضها صائب يفيض بالايحاء وأكثرها يحتوي على خلط وابهام لا حصر لهما وهو عبارة عن عقائد وافرة وأحكام مبتسرة عديدة وأهواء ونزعات .

وبالاختصار لن نجد في هذه النظريات سوى مقدار كبير من التصوف ، وكمية ضئيلة من التفكير الصائب[1] لأنه يرغب ان يرى نظرية نقدية هادفة تشارك في اغناء واثراء الحركة الأدبية والثقافة المعاصرة عامة . فهو لا ينكر أهمية هذه النظريات بوصفها «ذروة التفكير النقدي وأقصى ما وصلت اليه نظريات النقد ، وأسمى مابلغته عقول المفكرين الممتازين الذين حاولوا تفسير قيمة الفنون[2] .

وهذا مانحتاج اليه فعلا في نقد الشعر العربي الحديث ؛ نحتاج الى نظرية نقدية عربية معاصرة تنطلق من فهم واع لزمنها التراثي بمصطلحاته النقدية المستقرة وحاضرها المتجدد بحداثته حيث التفرد والتخصص واستثمار واقع الثقافة العالمية المعاصرة من أجل احياء حركة ادبية عربية تتمتع بعوالم

ابداعها الخاص على الرغم من معاصرتها وموازاتها لغيرها من الحركات الأدبية في العالم .

لقد أفاد الفكر الأدبي الحديث من الاطلالة الحضارية العالمية المعاصرة تأثرا وتأثيرا .. حتى كاد ذلك التأثير او أوشك ان يفقده بعض اصالته وتحول بعضه الآخر - اي التأثير - الى مايشبه التمثيل الثقافي الحديث ، فظهر ذلك في آثار نقاده وشعرائه المحدثين ، وأثر فيها حين برز الى الوجود الأدبي ، الأدب المقارن منذ القرن التاسع عشر ، هذا الأدب الذي بدأ يدرس الظواهر الأدبية القومية والانسانية العالمية باحثا في جذورها العريقة ، رابطا دلالاتها بحركة الصراع الطبقي في المجتمع ، معللًا التشابه والاختلاف في مضامينها وأشكالها .

فاذا كان الفن تعبيرا عن الحياة بكل ماتحمل من دلالات ومعان وتناقضات ومتشابهات وهموم وآمال و .. و .. فان النقد هو ، كما يبدو دراسة وتحليل واضاءة لذلك التعبير .. وهنا تجدر الاشارة الى ماهية هذه الدراسة التي لا يمكن ان تكون أكاديمية بمعناها الدقيق ، او مترفة غير منضبطة بمعناها العام السائب ، او احترافية شكلية ، آلية ، انها دراسة قائمة على حس وفكر وذوق ، حقيقة ان عددا من النقاد ينتقلون بحرية بين النقد الفلسفي والنقد التطبيقي كما ان الناقد التطبيقي كثيرا مايحوم حول حقول المعرفة الاخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع .

لاشك في ان قراءتنا الأدبية لنص من النصوص او تجربة أدبية ناضجة او مشهورة قد نحسنها ونجيدها وقد لا تكون مستندة الى نظرية جمالية او نقدية أصيلة او مبتكرة ولكننا حين نمتلك القدرة على الحكم النقدي فيما نقرأ ونسمع ونشاهد من رواية او قصيدة او مشهد مسرحي ، ستكون لقراءتنا وسمعنا ومشاهدتنا أهمية في ميدانها الأدبي العام ولا يمكن تحقيق ذلك إلا عن طريق الامعان الدقيق في ماهية النقد الأدبي التطبيقي الذي يعدّبحق المصدر الرئيس لتجسيد قدرتنا في الحكم النقدي المؤدي الى تحديد الموقف والرؤية الفنية والجمالية في الأثر الأدبي المقروء أو المسموع . يجب ان تكون قراءتنا منطلقة من روح الأدب وماهيته قبل ان تكون منطلقة من روح فلسفته وتأملاته العقلية او الغيبية .

فالناقد التطبيقي هو الأديب الذي يتمتع بسمات نقدية نافذة تعينه على

التقدير منها قدرته المقارنة وبراعة احساسه بتغير الطرائق والتقاليد الفنية وتباينها فضلا عن سعة أفقه وتمثله لتراثه النقدي . فهو القارىء الحصيف والنضيج الذي يبحث في ماهية الأدب او التجربة الأدبية وليس المتسائل عنها كما يفعل الفيلسوف ، له القدرة التقارنية الفاحصة التي يستطيع من خلالها الانتقال بقراءته وتقديراتها في مجالات الآداب العالمية والوطنية والقومية بحرية لا تعرف القيود او الجهل او الجمود . انه الناقد الذي ينتقل من الوصف المجرد للتجربة الادبية الى الجانب التقويمي العملي لها من خلال التحليل والتعليل الموثق بالنص ومن النص الادبي ذاته .

ولا تتم هذه العملية إلا بوجود المسؤولية النقدية عنده تلك المسؤولية التي تبدو في مثل هذا الميدان احساسا عميقا وذاتيا بأهمية حكمه وديمومة تقديره . ومعنى ذلك «ان الناقد قد تحول من جو التأمل النظري ـ وهو جو لطيف أثيري ـ الى هجير حلبة الصراع في الممارسة الأدبية العملية[٢] .

وكثيرا ما أخفق المنهج النقدي الحديث في الوقوف على هذه المسألة تعليلا وتحليلا فخلط بين القصيدة والشعر والشاعر كما هي الحال بين المتصور والتصور والمنظور او بين الشيء المصنوع والصنع والصانع .. ولكن يبقى التذوق هو الزاوية الرئيسة في التقويم النقدي ومصدر الاضاءة والاثارة في النص الشعري .

ـ ٢ ـ

لا شك في ان قراءة القصيدة او النص الادبي او اذا شئنا التجربة الادبية بمعناها العام هي عمل ابداعي يضفي على النص قيمة ابداعية جديدة على اساس ان هذه القراءة النقدية في ضوء نتائجها هي قيمة ابداعية بحد ذاتها تتوازى مع القيمة الابداعية للأثر الأدبي نفسه الذي يفترض فيه ان يكون اصيلا اكسبته التجربة الزمنية المتمثلة بنمو حساسية القدرة على قراءته والتمتع بجماليته ، حركية الجدة التي يخلقها القارىء الناقد . ومن هنا تنشأ ضرورة النقد وهي ضرورة جدلية تحتمها حركة الابداع في النص الشعري ، والقراءة الفنية الواعية ، المحللة لذلك النص بوصفها ظاهرة ابداعية من جهة

اخرى . علما ان القراءة النقدية هي قيمة موضوعية تولد بصورة عفوية من خلال استيعاب وتأمل وتحليل لماهية النص الأدبي . فهي أشبه ماتكون بصيرورة حضارية ملازمة لعملية الخلق والابتكار والابداع .

ومن هنا ابتعدت القراءة النقدية عن كونها حكما قضائيا صارما او انطباعا مستغرقا بالذاتية . فغدت وكأنها منهج متحرك لا يعرف السكون . بل يؤمن بالتطور والاندماج الكلي المطلق مع عملية الابداع الشعري او الادبي ذاتها . اي انه منهج ينطلق من روح الابداع لينتهي الى تقديره تقديراً فنيا لا يختلف عن تلك الروح إلا في الشكل والمصطلح والموقف والوعي .

ان اكتشاف القيمة الفنية التي تعد ذات بعد جوهري في مجمل التجربة الادبية على مستوى القصيدة ـ الصورة او القصة او الرواية الناضجة ، هو البعد الاساس في النقد الجديد الذي يسعى الى تحليل النص من الداخل دونما اعتبار لأي أثر خارج هذا المدى مهما كانت فعاليته وأهميته وبذلك فأنه ، حسب هذا المفهوم ، معامل الارتباط الفني ـ النقدي الذي يجعل لغة النقد وبالتالي اللغة الشعرية او الادبية ذات خصوصية فنية تميزها من لغة العلم المحض او لغة المنطق والفلسفة ذات التجريد التأملي الصرف .

قد تكون الاشكالية رديفا للأزمة بوصفها نقطة الانعطاف الحاسمة التي تنطوي على نبوءة مضمرة ، ترهص بالاستقطاب نحو الأفضل او الأسوأ[١] .

بيد ان العرف الأدبي أتجه الى فهم الاشكالية ـ الأزمة على انها انعطاف غامض ومبهم نحو عدم وضوح الرؤية المنهجية في مجمل العملية النقدية حين تتشابك المناهج والطرائق النقدية وتتعقد في فهمها للنظرية الادبية الفنية العامة من جهة وللنظرية النقدية الفنية على وجه الخصوص من جهة اخرى . ومن هنا نجد اضطراد أكثر من منهج واحد عند الناقد الواحد او الالتزام المجرد بمنهج دون غيره ، او الخلط بين المناهج وتركها سائبة لا تعرف الحدود النقدية انطلاقا من ايمان بعض من يدعي النقد ان التجربة الشعرية التي تمثلها القصيدة هي التي تخلق المنهج النقدي : اي بعبارة اخرى ان اللا منهج في النقد قد يصير هو الآخر منهجا قائما بذاته شريطة ان يكون هذا المفهوم ذا ارتباط فني وثيق ونضيج بأصل التجربة الشعرية المنقودة ، بعيدا عن التعميم الذي يعد في بعض سماته مظهرا من مظاهر الاشكالية او الأزمة النقدية التي

يمر بها نقدنا العربي المعاصر . في حين يكون الميل الى التخصص ـ الفني القائم على مبدأ تحليل النص داخليا من خلال الاهتمام المباشر بالتفاصيل النصية التي تخلقها العلاقات الجدلية المتداخلة والمكونة لقيمة النص الفنية ، انعطافا نحو الحل او حلا للأزمة ، وحينئذ يصير التخصص ـ الفني سمة رائعة من سمات التحليل النقدي الذي يبتعد عن التعميم الذي وصفه (بليك) بانه «لغة الحمقى»[٦] .

وبذلك يتقلص حجم الاشكالية ـ الأزمة ان وجدت في مجال النقد التطبيقي ، الذي يعد سمة حضارية من سمات الثقافة الادبية العالمية المعاصرة .

بيد اننا يجب ان نتذكر ان الالتزام بمنهج واحد في النقد لا يعني التجريدية المطلقة بهذا المنهج الذي يحلو لبعض المعاصرين وصفه (الواحدية المنهجية) منطلقا من ادراكه ان مثل هذه الواحدية «لا تنظر الى العمل الفني باعتباره ظاهرة فنية وانما باعتباره ظاهرة طبيعية»[٧] .

النقد المنهجي ، كما نفهمه ، هو ذلك البناء الأدبي القائم والمؤسس «على نظرية نقدية تعتمد أصولا معينة في فهم الادب وفي اكتشاف القيمة الجمالية والنفسية والفكرية والاجتماعية في العمل الأدبي[٨] .

وليس من شك في ان الاشكالية المنهجية قد تولد في بعض الأحيان من ادراك البعض للمنهجية على انها مجرد أسس ومقاييس ثابتة ثبوت جمود وتحجر ـ كما يقال ـ ولكنها ، اي المنهجية في النقد ، تكون جديرة بالاعتبار حين تكون الأسس والمقاييس هذه ثابتة من حيث الجوهر ، متحركة متطورة متجددة متنوعة من حيث التطبيق مراعاة للخصائص الذاتية القائمة في كل خلق أدبي الى جانب الخصائص العامة المكتسبة من قوانين الحركة الشاملة المرافقة لكل عمل أدبي ذي قيمة فنية ما»[٩] .

ان هذه النظرية تقرب مثل هذه المنهجية الى كونها واقعية تعتمد بالدرجة الاولى على الحساسية الذاتية القادرة بدورها على اكتشاف القيمة الخاصة في كل أثر أدبي بذاته وبخصوصيته[١٠] .

ان تأمل المنهجية النقدية والسعي الى تحديد أبعادها من خلال التطبيق والتحليل الفنيين القائمين على فهم ان بعض المقاييس والأسس النقدية قد تبدو

ثابتة من حيث الجوهر متحركة متطورة من حيث التطبيق قد مهد السبيل الى سوء فهم الدلالتين : الثابتة والمتغيرة في المقاييس النقدية .

الأمر الذي أوجد مايشبه الفوضى النقدية المتمثلة في فوض القيم والمقاييس والأهداف النقدية . فقد تحولت هذه المنهجية بوعي او بلا وعي الى مايشبه الاشكالية والتعقيد حين صار النقد العربي المعاصر وكأنه جسم غريب عن ماهية الحركة الادبية الثقافية العربية . في حين يجب ان يعيش في صميمها ويولد من داخلها بوصفه عنصرا مهما من عناصر وجودها وديمومتها ، لا من حيث كونه مقياسا ثابتا في الجوهر او متغيرا في الحركة والتطور ، بل بوصفه فنا ابداعيا يظل مصاحبا لعملية الابداع الفني العامة في الأدب وليس مجرد نقد ذاتي عشوائي تحتم وجوده علاقة شخصية زائفة ومصطنعة بين الناقد والأديب : الشاعر او الكاتب او الروائي في الوقت الذي ينبغي لمثل هذه العلاقة الحميمة ان تكون علاقة فنية ابداعية بينهما حيث يزدهر العمل الادبي وتبرز القيمة النقدية ظاهرة حضارية تمثل الحركة الادبية العربية المعاصرة كلا فكريا قائما على احترام الابداع في العملية الادبية بصورة عامة . ومن هنا فان الاشكالية في المنهج النقدي ترتبط ارتباطا جدليا وفنيا بوظيفة النقد بالدرجة الاولى .

تلك الوظيفة التي ترى في الأثر الشعري سرا رائعا من أسرار الفن والجمال يجب كشف الحجب والعتمة عنه ، وانه استبطان واع وانساني للتجربة الادبية بكل أبعادها ودلالاتها من خلال البحث عن القيمة المتحركة والنابضة في تجربة مثيرة ومن هنا فإن السعي الى البحث عن عنصر الاثارة يعد من مستلزمات المنهج النقدي وبالتالي فانه من ظواهر الاشكالية في المنهج .

ان فهم الابداع في النص الشعري فهما عميقا بعيدا عن تجريد المنظرين وتعميم وهوى الصحافيين قد يجعل نقد الشعر الحديث ـ بما في هذا الشعر من أبعاد جديدة وآفاق عميقة جديرة بالاعجاب الى جانب سطحيته وتعقيد لغته المتمثلة في صوره الشعرية التي قد تصل الى حد الطلاسم والاستغلاق بل الهذيان في بعض الأحيان او الاستهانة بذوق الجمهور المثقف او هذا المتلقي الواعي المرهف الحس ـ رديفا للابداع الشعري ذاته وبذلك يتخطى مجال الاشكالية ومتاهات الأزمة المنهجية في خلق الأحكام النقدية وتجسيد طبيعة

التقدير والتقويم الفنيين اللذين يعدان جوهر عملية التحليل النصيَ العميق الجذور بعملية الابداع ذاتها روحا وموقفا ، وان كان بعض الباحثين المعاصرين يرى ان التطبيق على الأدب ليس المجال الوحيد للنقد «فان له مجالا آخر حيويا هو التنظير والتاريخ والتأصيل»(١١) .

ولكن مثل هذا التنظير والتاريخ والتأصيل لا يولد من لا شيء او من فراغ ، بل لابد له من وجود هذه العلاقة الحتمية بين الادب والحياة من جهة والادب والنقد من جهة اخرى ، حيث تكتسب هذه الظواهر المجردة بعدها الانساني من خلال تطبيق فني لجوهرها الابداعي الذي تنطق به القصيدة الناضجة على سبيل المثال ، ذلك التطبيق النقدي الذي يرتفع على سذاجة التعليق النقدي او سطحية بعض الأحكام النقدية التي تعد في الواقع صدى لفقدان المنهجية النقدية حينا او سوء فهم لوظيفة وفلسفة النقد في بعديه : الأدبي والانساني حينا آخر .

ان اضطراد مثل هذه التعليقات النقدية في الصحافة الأدبية العربية على وجه الخصوص ، قد أدى الى الاعتقاد تعميما بان النقد العربي الحديث ما يزال في مجال تحليل الصورة في الأثر الشعري الجيد «هشاً ونوقياً وجزئياً وقاصراً من حيث توفر النظرة الحيوية الى الصورة فيه»(١٢) .

فضلا عن كون هذا النقد ما يزال يعتمد مطلقاً على معطيات النقد الأوربي وقصوره عن تنمية آفاق نقدية جديدة . وهذه الظاهرة واحدة من أبرز سمات الاشكالية المعاصرة لنقدنا الشعري الحديث ، نظراً لأنها ترتبط ارتباطاً مباشرا بقضية الفكر العربي المعاصر ، الأمر الذي دفع ببعض الباحثين الى القول بشيء من المبالغة «ان أمة لا تقدر ان تسهم في اغناء الفكر العالمي المعاصر ، لن يتاح لها ان ترتقي الى المعاصرة الحضارية ، والاغناء لا يتم بالنقل والتمثل ، بل بالمشاركة في الاكتشاف ، والجهد في العمل المتقصي .. والمبادرة الفردية على مستوى الفكر والتحليل» (١٣) .

لاريب في ان القدرة على الاكتشاف والسعي الواعي الى التفرد باصالة الفكر العربي المعاصر وبالتالي الى ابتكار روح منهجي عربي في نقد الشعر الحديث من خلال التحليل لا التعليل والتطبيق لا التنظير والاصالة لا التقليد

سيجلو كثيرا من ضبابية هذه الاشكالية حيث سيجعل القصيدة العربية المعاصرة تعيش في جو عالمي بالاضافة الى اهميتها القومية في رفدها بروح الحركة والتطور والتجديد ، في الكشف عن عبقرية القصيدة العربية المعاصرة بوصفها مظهر الابداع الفني في الفكر الأدبي العربي الحديث .

فلا يمكن لعبقرية حقة ان تتسكع او تهرب «على حد تعبير الدكتور محمد مندور» ، فالعبقرية قدرة ايجابية فعالة ، وبغير الايجابية لا تستطيع ان تعيش وان تثمر وأما الهروب او التسكع فمن خصائص أشباه العبقرية ، لا العبقرية ذاتها»[١٤] . وهنا تبرز مسؤولية النقد بوصفه الجانب المتحرك من هذه العبقرية الشعرية والكاشف عن أسرارها وماهيتها من خلال التأمل العميق فيها والتطبيق الفني البارع لنماذجها والتحليل الواعي لقيم جماليتها والايمان بابراز خصوصيتها وتفردها الانساني مثالا فنيا رائعا من امثلة الفكر الادبي العربي بعيدا عن عقم التقليد واستغلاق الذات «ان العمل الفني بناء من القيم» على حد تعبير (رينيه ويلك) وينبغي ان تدرك القيمة بواسطة الناقد وكل محاولة لطرح القيمة من الدراسة الادبية ، او جعل هذه الدراسة علما يشبه علم النبات لابد ان تخفق[١٥] .

ـ ٣ ـ

هذه أمثلة من الكتابات النقدية بأقلام نقاد وباحثين عرب ، اهتموا كثيرا بنقد القصيدة العربية الحديثة اجتزأتها من دراساتهم وأبحاثهم في هذا الميدان استشهدت بها مثالا واقعيا على النقد التطبيقي وقد علقت على كل مثال منها تعليقا نقديا استوحيته من طبيعة النص النقدي وهي في اعتقادي تمثل جانبا تطبيقيا من جوانب اشكالية المنهج في نقد الشعر الحديث واستشهدت بها لا لكونها تمثل تفكير كاتبها او ناقدها عامة ، بل لأنها تمثله في لحظة النقد ، كما قيل ، وليست في استقرار الزمن النقدي او الفكر النقدي المستقر .. وحاولت في نهاية هذه الامثلة ان أسجل خلاصة لمناهجها واتجاهاتها النقدية كما أراها بالمنظور النقدي المنهجي لا كما يراها الانطباعي او التأثري لاعتقادي بانها مثال واقعي لنقد القصيدة العربية الحديثة . وإليك هذه النماذج من الكتابات النقدية المختارة .

- ١ -

«يراه صديقنا فؤاد صروف وجماعة غيره من المثقفين شعرا وأنا آسف أشد الأسف لأني لا أراه إلا نظما ، وأسف أشد الأسف أيضاً لأني مضطر الى ان أقول ذلك وأعلنه الى قراء هذا الحديث ، ولو أرسلت نفسي على سجيتها لآثرت إلا أعرض لهذا الديوان . ولكن ماذا أصنع وللنقد علينا حقوقه وتكاليفه الثقال ، وللقراء علينا ان نصدقهم حين نتحدث إليهم فيما ينشر عليهم من أنواع الكلام ، والله يعلم اني أوثر الرفق على العنف ، واللين على الشدة ، ولكن الله يعلم ايضا أني لا أتردد في الشدة والعنف حين يدعو اليهما الحق ويقتضيهما الانصاف ...

وانا أعترف باني لا أعرف أبا الوفا ، ولست أذكر أرأيته قبل اليوم او لم اره . ولست أذكر أني قرأت له شعرا قبل اليوم .ولعلي سمعت من نظمه البيت او البيتين ، فلم أقف عندما سمعت ولم أفكر فيه . ثم ثارت منذ حين ثائرة عن شاعر مجدد يسمى أبا الوفا ، له أصدقاء يحبونه ويعطفون عليه وله قوم آخرون يكبرونه ويعجبون به . وأخذت الصحف تنشر من أنباء أولئك وهؤلاء شيئاً كثيرا . كنت أسمع به وأقف عند بعضه حائرا حينا ومنكرا حينا آخر ..

رأيت بين يدي دواوين كثيرة ، منها هذا الديوان الصغير الذي يسمى بالأنفاس المحترقة .. فأنكر العنوان ، ولا أسيغه ولا أفهم مايراد به اليه ، فأنفاس الناس كلها محترقة ، وأنفاس الحيوان كذلك ، فلو قد سمى الناظم ديوانه الأنفاس ليس غير ، لكان في هذا الاسم مايغني . ولعله أراد ان يقول الأنفاس المحرقة ، فأخطأ الوصف . على أني لم أطل الوقوف عند الديوان ، وانما أخذت أنظر في الديوان ، فاذا مقدمة لصديقنا فؤاد صروف ، أعجبني أولها ، وأدهشني آخرها ...

ولست أتردد مهما أكن قاسيا عند كثير من القراء في ان أعلن ان صاحب الديوان لا يستطيع ان يرقى بديوانه هذا الى منزلة الشعراء ولا ان يجلس معهم على مائدة «أبولون» ، فالأمر بينه وبين ذلك بعيد الى اقصى غايات البعد . وللأدباء أصرار في ان يرفعوا صاحب هذا الديوان الى حيث يريدون من منازل الشعر ، يتأثرون في ذلك بما يريدون ، فهذا لن يغير من الحقيقة الواقعة شيئاً ، وهو ان هذا الديوان يخلو من الشعر خلوا تاما . بل انا أذهب الى أبعد من ذلك ولا أكره هذه القسوة ، وسيكرهها كثير من القراء فأزعم ان هذا الديوان على خلوه

من الشعر ، لا يخلو من سوء النظم وفساده واضطرابه الذي لا يطاق ، ولولا ان الظروف السياسية التي أشرت اليها قد حملت جماعة من الناس على ان يشيدوا بأمر صاحب الديوان ويسرفوا في ذلك اسرافا شديدا ، لما استطاع كلام كهذا الكلام ان يوصف بالشعر او ان يرقى الى مرتبة الكلام الذي يوصف بجودة النظم واستقامة الوزن وحسن الانسجام . فأنت تستطيع ان تقرأ الديوان من اوله الى آخره دون ان تظفر فيه ببيت واحد فضلا عن مقطوعة ، فضلا عن قصيدة ، يثير في نفسك هذا الرضا الذي يثيره الشعر العالي ، او يبعث في نفسك هذه اللذة التي يبعثها الفن الجميل ، انما هي معان بعضها مبتذل أشد الابتذال وبعضها مألوف لا جمال منه ، وبعضها مأخوذ من الشعراء المتقدمين والمعاصرين آخذا بريئا من الاحتياط ، وبعضها فيه استهتار وتكلف للمجون الذي لا يلائم الذوق الأدبي الممتاز في هذا العصر الذي نعيش فيه . يريد الشاعر ان يكون حائرا ، لأن من الشعراء من تملك الحيرة أمره ، فيتكلف في الحيرة كلاما لا يغني ولا يدل على شيء . فأنظر اليه كيف يقول في هذه القصيدة :

والليل كم فيه سر	يدمي فؤاد الصريح
كأنما الليل قش	يغري بسود المسوح
واهاً وواهاً لقلبي	واهاً له من جريح
لم يدر سهماً رماه	أتاه من أي ريح

ولست أدري أنا كيف يكون تخريج هذا البيت عند النحويين .

طه حسين ـ حديث للأربعاء
ج ٣ ـ دار المعارف بمصر ص ١٨٦ ـ ١٨٩

التعليق :

الدكتور طه حسين أديب ومفكر وناقد جليل الشأن له مكانته الرفيعة في نهضة الفكر العربي الادبي الحديث بوصفه أحد المنظرين والداعين الى اعتماد المنهج العلمي في الدرس الادبي والجدل والاحتجاج والنقد .. ودراساته الادبية والتاريخية والفنية والتربوية هي في جوهرها فكر في موقف ورأي في تطبيق كما قيل فيها .. بيد انه في هذا النص النقدي يبدو ساخراً ، حانقاً من الشاعر .. حتى كأن سخريته قد صيرته تأثريا مستغرقا بالتأثيرية .. التي قد تمثل

عاطفته وهواه ولا ينفر منها مزاجه الخاص .. فصاحب ديوان الانفاس المحترقة ناظم وليس بشاعر . ثم يسترسل الدكتور طه حسين مناقشا عنوان الديوان ، ناقماً على تجربة صاحبه الشعرية ، متبرما به وبديوانه ، باحثا عن المآخذ والهفوات التي قد تبدو مآخذ مختارة تحقق غرضا معينا يريد ان يصل اليه الناقد في التقليل من شأن هذه الشاعرية وان كان الدكتور طه حسين لا يتردد من قول الحقيقة الادبية . فهو صريح وجرىء في مواقفه ومعاركه النقدية والأدبية المعروفة في الأدب العربي الحديث . وهو في هذا النص النقدي يجمع بين الموقف الادبي الصريح والمنحى التأثري ـ الذاتي الحر الذي لا يعرف الحدود بقدر مايمليه عليه مزاجه الخاص ونزعته الفردية ويبدو ان المنهجية واللا منهجية النقدية قد اندمجتا في هذا النص النقدي وان طغت نزعة الانطباع والتأثرية على نظيرتها المنهجية المتمثلة في الموازنة والمقارنة .

ـ ٢ ـ

«... ولنقرأ الآن هذه الأسطر من مطلع قصيدة بعنوان «ذات مساء» من ديوان «الطين والأظافر» للشاعر محيي الدين فارس :

يقول :

ذات مساء عاصف ..
ملفع الآفاق بالغيوم ..
والبرق مثل أدمع تفر من محاجر النجوم
والريح ما تزال في أطلالنا تحوم
وتزرع الهموم
واختبأت حتى طيور الغاب في مخابيء الكروم
كالطفل خلف أمه الرؤوم
انطلقت بلادنا من قبوها الضرير
عملاقة .. عملاقة الزئير .» .

وهي أسطر ـ كما يبدو للوهلة الاولى ـ مشبعة بكثير من التشبيه والاستعارة . واذا نحن تجاوزنا السطرين الأولين الى الثالث صادفنا في هذا السطر تشبيها واستعارة . اما التشبيه ففي قوله «والبرق مثل أدمع» وأما الاستعارة ففي «محاجر النجوم» ترى هل يصنع هذا التشبيه وهذه الاستعارة

كلاهما صورة فنية ؟ او هل يتعاونان معا ـ على أقل تقدير ـ في ذلك السطر من الشعر على ابراز تلك الصورة ؟ .

من الناحية البلاغية الصرف يمكن انتقاد التشبيه من حيث ان علاقة التشابه غير قائمة ؟ فالبرق ليس كالأدمع . البرق لمح خاطف والدموع تترقرق في العيون او تنساب هونا . وكون هذه الأدمع «تفر» من محاجر النجوم لا يعني انها كالبرق تلمح في لحظة ثم تختفي . ان فرار الدمعة من العين تصوير لحركة خروج الدمعة ، اي انه تصوير للفعل وليس تصويرا للشيء نفسه .

هذا من ناحية التشابه المحض . واما من ناحية الأثارة ـ وهي الأقرب الى معنى «الصورة» ـ فالمعاني النفسية التي يثيرها البرق تكاد لا تلتقي في شيء مع ماتثيره الدموع ـ سواء أكانت هذه الدموع بعد ذلك تفر من عين الانسان ان من محاجر النجوم .

غير ان هذا النقد البلاغي فقير ـ وربما بدت الصورة ، بدورها فقيرة من خلاله . فالتشبيه على هذا النحو يكاد لا يفي بالغرض البلاغي القديم فضلا عن الغاية التصويرية . انه ـ بعبارة اخرى ـ لم يزدنا معرفة بما هو معروف فضلا على ان يستكشف لنا غير المعروف .

وكذلك حين ننظر الى الاستعارة في «محاجرالنجوم» لا يثيرنا الكشف الذي وصل إليه الشاعر . فكون النجوم لها محاجر ، او كنها هي ذاتها محاجر ، لا يبعث في نفوسنا اي حقيقة وجدانية او اي استشراف لحقيقة وجدانية . بل انها لا تكاد تعمق او تزيد معرفتنا بما هو معروف . هذا فضلا على ان «عين النجم» قد صارت ـ لعلها كانت منذ قديم ـ استعارة تقليدية . هذا من جهة . ومن جهة اخرى لا تضفي المحاجر ـ وان كانت هي ذاتها حسية ـ اي عنصر حسي على النجوم أكثر اثارة من النجوم ذاتها . المحاجر لا تضفي على النجوم اي لون او شكل او طعم او ملمس او اي تركيبة حسية لها أثر خاص في تحريك مشاعرنا او تلوينها او مجرد انبعاثها .

واضح اننا لسنا نعيب هذه الاستعارة من حيث ان الشاعر جعل للنجوم محاجر ، بل لأن المحاجر هنا لفظ فقير في أثارته فضلا على عدم خصوصيته في هذا الموضع . والحقيقة ان التشبيه لا ينفصل عن الاستعارة في هذا السطر الشعري . فان تكن الصورة المماثلة في التشبيه ، وكذلك الصورة المماثلة في

الاستعارة . وكلتاهما قاصرة بذاتها وفي ذاتها من الناحية التعبيرية فاننا ينبغي ان ننتقل سواء الى تمثل هاتين الصورتين الجزئيتين في وحدة شاملة تربط بينهما . فكثيرا ماتكون المفردات او الصور الجزئية غير مثيرة او مؤثرة بذاتها ، ولكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة او الصورة الكلية نستكشف من خلالها الاعاجيب .

الصورة في مجملها ـ اذا اقتطعت من السياق ـ تدل على مهارة وذكاء وان لم تكن تدل على شاعرية . فالغرابة او الجفوة التي يحسها الانسان للوهلة الاولى بين البرق والدموع ماتلبث ان تخفى وطأتها حين يعرف الانسان ان هذه الدموع ليست إلا دموع النجوم . لكن هذه الجفوة لا تزول إلا ليحل محلها نوع من الجمود والبرود . ان الصورة المجملة قد صارت بحيث لا تنكرها الطبيعة ذاتها ولا تنكرها الحواس .

... وهذا النمو من التصوير الذي يعتمد فيه الشاعر على ذكائه في عقد مثل هذه المقارنة بين الاشياء او المطابقة بينها لا يكون تصويرا شاعريا خصبا وان كان في بعض الاحيان يمثل بلاغة أسرة . فهذه الصورة إذن تروعنا بذكائها أكثر من تروعنا بشاعريتها» .

(الدكتور عزالدين اسماعيل . الشعر العربي المعاصر . قضاياه . وظواهره الفنية والمعنوية . دار العودة ـ بيروت ط ٣ . ١٩٨١ ص١٤٣ . ص١٤٤ ص١٤٥ ص١٤٦)
(٣١) .

وفي ديوان الشاعرة المجددة نازك الملائكة «شظايا ورماد» نقرأ قولها ترثي يوماً تافها :

كان يوما تافهاً ، كان غريبا
ا نتدق الساعة الكسلى وتحصي لحظاتي
ان تدق الساعة يوماً من حياتي
انه قد كان تحقيقاً رهيبا
لبقايا لعنة الذكرى التي مزقتها
هي والكأس التي حطمتها
عند قبر الأمل الميت خلف السنوات
خلف ذاتي ...

فهذه الأسطر تختلف طولا وقصرا ، وكل سطر منها ينتهي بحق النهاية الموسيقية المريحة ، دون تقيد بنظام ثابت لهذه النهايات ، ودون التزام لحرف روى واحد في كل هذه النهايات وانما راوحت الشاعرة بين حروف الروى الثلاثة التي استخدمتها في نهاية هذه السطور الثمانية . ومع كل هذا لا أملك إلا ان أقول ان روح القصيدة القديمة مازالت تطل ـ على استحياء ـ من خلال هذه المجموعة من السطور .

ومن حق القارىء ان يسأل هنا : كيف أمكن ادراك ان هذه الصورة الموسيقية ـ رغم انها قد تجردت من الشكل التقليدي القديم ماتزال تحتفي بالروح القديم ؟ ولست أنكر ان شيئاً من ذلك يرجع بلا شك الى الخبرة ، ولكننا مع ذلك نستطيع ان ندرك هذا الادراك اذا نحن أصغينا الى القطعة مرة بعد مرة ، فعند ذاك سيتضح لنا ان القطعة كلها تغلب عليها طبيعة خطابية فيها الصرامة والحدة والصخب والرتابة الى حد بعيد ، فكل سطر من سطور هذه القطعة يكاد يكون وحدة موسيقية قائمة بذاتها ، مشتملة على كل عناصر التأكيد اللازمة لها بحيث لا يحتاج سطر الى التساند مع غيره من السطور .

ومن ثم تقف الحركة الموسيقية في نهاية كل سطر لتبدأ مع السطر الجديد حركة جديدة لها استقلالها . ومن ثم كانت الرتابة الناتجة عن تكرار نغمة من نفس النوع والقوة في سطر من سطور هذه القطعة . وضاعت بذلك فرصة التلوين وفرصة المفاجأة في الصورة العامة للقطعة» .

(د. عزالدين اسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار المعارف ـ القاهرة ١٩٦٣ ص٨٦ ، ٨٧) .

التعليق :

يركز الدكتور عزالدين اسماعيل في النص النقدي الاول على اهمية النقد البلاغي الحديث في فهم أبعاد الصورة الشعرية عند الشاعر محيي الدين فارس رابطا بين ملامح التشبيه والاستعارة والمعاني النفسية التي تجسدها الصورة الشعرية او مجموعة لصور عند الشاعر .. والدكتور عزالدين في هذا النص محلل دقيق لماهية الصورة في اطارها البلاغي مؤكدا على اهمية السياق في نسج وبناء تلك الصورة وهنا يشير بوعي الى الصورة المجزأة من السياق والصورة المتلاحمة مع السياق وهي نظرة أكاديمية ومنهجية في نقد الشعر ذات منحى تطبيقي

مستنتج من داخل النص وليس من خارجه اهتداء الى التمييز بين روعة الصورة بتفردها والشاعرية بمعناها العام ونسيجها الفني المتكامل ..

اما في النص الثاني وهو يقرأ ديوان الشاعرة المبدعة والمجددة نازك الملائكة «شظايا ورماد» فان اهتمام الدكتور عزالدين اسماعيل ينصرف الى دراسة وتحليل الصورة الشعرية من خلال رصيدها الموسيقي المتمثل بحرف الروى الذي تنتهي به أبيات القصيدة او أسطرها لينتهي الى ان الصورة الموسيقية عند نازك متجردة من الشكل القديم مع احتفاظها بجذورها التراثية وذلك دليل الخبرة والقدرة عند الشاعرة .. ولكن يرى في هذه الصورة الموسيقية نظرة شكلية اكثر من كونها استثمارا رائعا للبعد التراثي في القصيدة الحديثة ذات الشكل الجديد .. ولكنه انطلاقا من الشكل المجرد وعزل الصورة عن السياق العام للقصيدة ، يجعل هذه الصورة الموسيقية وأمثالها ضربا من الخطابية والرتابة .

يبقى هذان النصان النقديان مثالا من أمثلة النقد المنهجي في دراسة وتحليل الصورة الشعرية بلاغيا او موسيقيا وان كانت النتائج والاحكام التي توصلا اليها موضع نقاش وجدل واختلاف .

(٤)

سواء أكان اسم وفيقة تغطية لاسم آخر أم لا ، وسواء أكانت وفيقة الحقيقية قد ماتت فعلا أم لا ، فان بدرا قد أقام لنا أحجية شعرية تتصل بحياته ، وقرن بها مرحلتين من حياته مرحلة صباه ، ومرحلة أول المرض الذي بات يأتيه بأصوات من القبر ـ أصوات أراد الشاعر ان يوهم نفسه بانه يسمع فيها مناغاة الحب في عالم سفلي حيث يلتقي بوفيقة في حديقة «يلتقي في جوها صبح و ليل وخيال وحقيقة» كحديقة برسيفوني حبيبة آله العالم السفلي ولسوف يقول في «حدائق وفيقة» التي فرغ منها في أواسط آب ١٩٦١ :

بين نهديك ارتعاش
فيه برد الموت باكِ
واشرأبت شفتاكِ
تهمسان العطر في ليل الحديقة .

طبعاً ، حتى في هذه الصورة لوفيقة ، فانه انما يرى صورة لتموز وعشتار ،

ولكنها صورة معكوسة يلعب هو فيها دور عشتار، فينزل الى عالم الظلام حيث وفيقة تنتظره انتظار تموز لحبيبته فيحييها :

وفي الباب مد الأمير الجميل

ذراعيه يستقبل الآتية :

«أميرتي الغالية

لقد طال منذ الشتاء انتظاري ..»

وفيها كذلك صورة أورفيوس النازل الى العالم السفلي لاسترجاع يوريديسي ـ وهي التي تجدها نصاً في قصيدة «دار جدي» :

... كأنني انبعثت «اورفيوس !»

فيلتقي بمقلتيه ، يلتقي بها ، بيوريديس :

«آه ياعروس

ياتواءم الشباب ، يازنبقة النعيم !» .

ولكن في قصائد وفيقة اشارات اخرى لم يكن بدر أحيانا يتورع من حشدها معا في القصيدة الواحدة . فشباك وفيقة يطل على الساحة :

«كجليل تنتظر المشية

ويسوع» ..

ونحن نعلم تشبه الشاعر بالمسيح . والمشية هي التي سيقلق أمرها بدرا بتزايد في السنوات القليلة الباقية له . وفجأة يقحم ذكر ايكار ايضاً :

ايكار يمسُح بالشمس

ريشات النسر وينطلق ،

ايكار تلقَّفه الأفق

ورماه الى اللجج الرمس .

ماالذي أتى بايكار هنا ، في أول القصيدة ؟ أنا أزعم أنه ربط بين نفسه وايكار ، لأنني في قصيدة لي مثل ذلك بمدة كنت قرنت بين ايكارس وتموز والمسيح ، فكان سهلا على مخيلته ان تنطلق من فكرته عن نفسه كتموز او المسيح الى فكرته عن نفسه كايكار يحاول ادراك الشمس ولكنه يقع الى «اللجج الرمس» حيث سيلقي وفيقة :

ووفيقة تنظر في أسف

من قاع القبر وتنتظر
سيمر فيهمسه النهر ..

وصورة وفيقة وهي تنتظر ستذكره حتماً ببنيلوب وهي تنتظر اوديسيوس .
ولذا ، بعد قليل نراه يقول :
عوليس مع الامواج يسير
والريح تذكّره بجوائز منسية ..
ومثل هذه الصورة ستكرر في الشق الثاني من «شباك وفيقة»، حيثُ تُشَبَّه وفيقة بعشتروت ـ ولكنها هنا عشتروت أفروديتي ، ينشق عنها المحار ، وتسير «من الرغو في مئزرٍ» :
وتعاوده فكرة ايكارو أو ديسيوس :
كأني طائر بحر غريب
طوى البحر عند المغيب
وطاف بشباكك الازرق
يريد التجاء اليه
من الليل يريد عن جانبيه
فلم تفتحي .
وهنا خوف الشاعر الحقيقي ، خوفه الكامن : قد لا تفتتح له الشباك ، او الباب ، وباب الموت ، ما الذي سيلقي عنده :
ولو كان مابيننا محض باب
لألقيت نفسي لديك
وحدقت في ناظريك
هو الموت والعالم الأسفل
هو المستحيل الذي يذهل ..»

(جبرا ابراهيم جبرا ـ النار والجوهر دراسات في الشعر ـ دار القدس ـ بيروت ط ١ ، ١٩٧٥ ، ص ٥٢ــ٥٥) .

التعليق :

اذا جاز لنا القول بان الكتابات النقدية للاستاذ جبرا ابراهيم جبرا هي

ضرب من النقد التفسيري ـ التثقيفي القائم على تحليل النص الشعري من الداخل تحليلا تطبيقيا لا يبتعد في بعض جوانبه عن التنظير النقدي فإنه يعبر بذلك عن قدرته وثقافته الواسعة في مجال الأدب والفن بعامة لذا نراه في كتاباته وتعليقاته النقدية وكأنه ينطلق من اللاقاعدة او اللامنهج النقديين لينتهي اليهما وذلك طبع نقدي سليم ومن هنا نراه يفهم (وفيقة) في قصائد السياب مرة على انها رمز لمعاناة الشاعر ومرة على انها حقيقة واقعة محاولا عبر هذا الخط الرمزي ـ الواقعي الاهتداء الى كنة التجربة الشعورية في أعماق الذات السيابية ليهتدي الى تقدير وتجسيم القيمة الفنية في الصورة الشعرية السيابية التي تمثل طاقة شعورية خلاقة وضربا من الابداع الفني بحد ذاتها . ومن هنا تبرز ثقافة الناقد الموسوعية التخصصية في تجسيد ماهية تلك التجربة بوصفها حدثا ذاتيا يترجم كثيرا من آلام وآمال الشاعر المفقودة .. ان توكيد الاستاذ جبرا على اصالة الصورة في شعر السياب وتحليل مقوماتها الفنية يبدو ضربا من المنهجية النقدية في بعض الأحيان في حين تبدو بعض تعليلاته وأحكامه في مجمل العملية الشعرية السيابية ضربا من التأثرية الذاتية القائمة على جدلية الربط بين الصورة ومضمونها الاجتماعي والنفسي والواقعي عند الشاعر حيث يصير النقد عندئذ أقرب الى كونه مدخلا تفسيريا وثقافيا في الوقت نفسه .

ـ ٥ ـ

«من صفات اسلوب علي محمود طه انه لا يستعمل الصور إلا نادرا . وقد يلوح ان خلو القصيدة من الصور يقربها ويفقدها كثيرا من جمالها واصالتها . غير اننا سرعان مانلاحظ ان خلو شعر علي محمود طه من الصور لم يسيء اليه بشيء ، لأنه بقي على قسط كبير من الجمال والروعة . وسبب هذا ان الشاعر بارع براعة خاصة في خلق الجو العام للقصيدة بحيث يصبح مليئا بالاشعاع والايحاء والفتنة وبذلك يغطي نقص الصور . وعلى ذلك يكون علي محمود طه شاعر جو وليس شاعر صور . وهو في هذا بخلاف شعراء مثل نزار قباني ومحمود حسن اسماعيل وبدر شاكر السياب الذين هم شعراء صور لا شعراء جو وقلما يصلون الى خلق الجو الخصيب الذي يضفي بصمته على معاني القصيدة .

على ان حكمنا بان الشاعر لا يستعمل الصور لا يعني ان الصورة معدومة

في شعره ، وانما نجد في بعض قصائده صورا مثل هذه :

وعـــلى شـــاطيءالغــديـــر ورود　　أغمضت عينهـــا لمطلـع فجـــر

وهي على بساطة عناصرها ويسر تركيبها صورة جميلة يشرق فيها الفجر على ورود مغمضة الأعين تنمو على شاطيء الغدير وعنصر هذه الصورة المهم هو «تشخيص» الورود بجعلها كائنات حية لها «عيون» .

ومن الصور الحية التي لا ينساها القاريء فيما نظن هذه :

عنـدمـا ظللني الـوادي مسـاء　　كان طيف في الدجى يجلس قربي

في يـديـه زهـــرة تقطـر مـــاء　　عـــرفت عيني بها ادمعِ قلبي

وفيها جعل «القلب» زهرة تقطر دموعا ، وهي صورة لها أعماق رمزية الى جانب جمالها وموسيقاها وما فيها من تشخيص . وهي تتميز فوق ذلك بانها حية كل الحياة . فالطيف يجلس قرب الشاعر في الوادي مساء ويحمل بين أصابعه زهرة يقطر منها الماء .

ونكاد لروعة التصوير نرى الطيف نحيفا شاعريا يجلس حاملا هذه الزهرة السحرية ، والوادي من حوله تخفق فيه الظلال في مساء شعري من أماسي علي محمود طه .

والحق ان صور الشاعر القليلة تتصف كلها بصورة حياة دافقة تجعلها تنبض . والغالبان الجزء الأهم في حياة هذه الصور يستند الى الخيال البصري ـ كما في الصورتين اللتين مثلنا بهما ففي الصورة الاولى رأينا مساء وظلالا في واد وشاعرا وعاشقا يجلس قربة طيف في يديه زهرة تقطر ماء . وهذه صورة ثالثة يتجسد فيها الخيال البصري في روعة أكبر ، من قصيدة «مصرع الربان» :

نزلتما البحر قبرا حين ضمكما　　رفت عليه من المرجان أشجار

نام الحبيبان في مثواه واتّسدا　　جنبـــاً لجنب فلا ذل ولا عـــار

فما أجل هذا القبر الذي ترف عليه أشجار المرجان في أعماق البحر . وتصبح الصورة أجمل بالحياة وأعمق حين تميز شخصية «الحبيبة» التي تنام الى جوار هذا الربان في القبر المرجاني فهي ليست إلا البارجة الغريقة التي لا حبيبة الربان سواها . ورفيف أشجار المرجان واضح في الصورة وهو يمنحها

حركة كما يلمسها بلون حار من حمرة المرجان يزود الصورة به خيالنا وان لم يذكره الشاعر .

ولكن صور علي محمود طه لا تكون دائما على هذا المستوى من الحيوية وانما يأتي بعضها ميتا لا حياة فيه ولنأت بمثال لهذا . يقول في مرثيته لشوقي :

لم يرعني من جانب النيل إلا كرمة فوقها ترفّ غمامة

تحت ساجي ظلالها زهرة تبـ ـكي وفي فرعها تنوح حمامة

ان كل ما في هذه الصورة مثبت جامد وكانه مرسوم رسما رديئا على واحد من تلك الصور المصطنعة الصارحة مما يرسم الرسامون المحترفون على «أرصفة الشوارع ..»

(نازك الملائكة ـ الصومعة والشرفة الحمراء ـ دراسات نقدية في شعر علي محمود طه ـ دار العلم للملايين بيروت ـ ط ٢ ـ ١٩٧٩ ص ١٦٠ ـ ١٦٢) .

التعليق :

نازك الملائكة شاعرة رائدة ومنظرة للشعر الحر في الوطن العربي وهي ناقدة ذات حس فني مرهف ومنهج نقدي واضح الملامح والسمات لعلها اتخذته لنفسها من كونها أستاذة جامعية حتى ليبدو ان هذا المنهج قريب من روحها الاكاديمية ان لم يكن وليد تلك الروح .. انها في هذا النص النقدي ناقدة اسلوبية بمعنى الكلمة تحاول تحليل الاسلوب الشعري من خلال صوره وقدرة الشاعر المهندس او اخفاقه في خلق الصور الشعرية الموفقة .

والناقدة الشاعرة تعرف أبعاد التجربة الشعرية وتجيد خلق الصورة ، فهي شاعرة قبل ان تكون ناقدة وهي مثال رائع للناقد العربي المعاصر فقد اهتمت بالنقد اللغوي وهي تحلل شاعرية علي محمود طه المهندس وكشفت من خلال نقدها التطبيقي هذا عن قدرة فذة على تذوق أسرار اللغة الشعرية ، وثقافة موسوعية وتخصصية بدقائق اللغة العربية الجمالية .. والسيدة نازك مؤمنة الايمان كله ـ من خلال هذه الدراسة النقدية التطبيقية ـ ان وظيفة النقد

تنطلق من داخل القصيدة بوصفها بنية جمالية وتعبيرية واهتمامها النقدي بمضمون الصورة دون مستوى اهتمامها المباشر بلغة الصورة وأبعادها التعبيرية .

- ٦ -

«... ولكن بدرا يمثل أزمة من وجه آخر : فهو شاعر محدث يطير بجناح واحد ـ ان صح التعبير ـ إذ لابد للشاعر المعاصر من جناح تصويري وآخر ثقافي ، اي لن ينجح الشاعر في عالمنا الحديث إلا حين يكون شاعرا مفكرا في آن ، والمفكر امروء مثقف يرى الأمور من زاوية خاصة .

ومن ثم خلا شعر السياب من مواقف تأملية او كاد ولا تجد عنده من هذا القبيل إلا وقفتين صغيرتين يتأمل منهما ما صارت اليه جيكور ، يقول في احداهما :

جيكور ماذا ؟ أنمشي نحن في الزمن
أم انه الماشـي

ويقول في الثانية :

أيه جيكور عندي سؤال أما تسمعينه
هل ترى أنت في ذكرياتي دفينه
أم ترى انت قبر لها ؟ فابعثيها .

ولست أعني ان على الشاعر استخراج فلسفة ميتافيزيقية . فتلك ظاهرة ضاعت منذ زمن ، ولكن ما أريد أن أقوله هو ان بدرا ذهب مع حدة الانفعال مذهبا أبعده عن تصور الأشخاص الذين يتعمقون هذا الوجود ووضعهم الانساني فيه ، وعن تمثل المواقف التي تتيح ذلك .

ولكن هذا كله يجب الا يكون مدعاة لأن نغمط الشاعر ما أداه في المجال الشعري الخالص : تتحسسا للشكل المناسب ومحاولة وان كانت تخطيء طريقها ـ للتعبير عن بعض القضايا الانسانية والعربية ، وسعيا وراء الجدة وفي الصور الشعرية واستخداما دقيقا لبعض الاساطير والرموز وتوفرا على التساوق بين المضمون والشكل في البناء الفني العام .

وقد وقفت في هذه الدراسة عند عدد من قصائده التي تجعل منه شاعراً مقدما بين أقرانه أصحاب هذا اللون من الشعر .

ومن تتبع شعر السياب في صعوده وهبوطه لم يكد نظره يخطىء رؤية السمة الغالبة على شعره ، أعني اتجاهه بكل طاقاته نحو الوضوح السافر في الكيان الكلي للقصيدة ، فكل عناصر القصيدة كان يراد لها - بشكل واع - ان تخدم ذلك الوضوح ، إلا ان بعض التعمية قد يقع في الصور الجزئية والاستعارات المجتلبة وفي العلاقة بين بعض تلك الاستعارات والصور ، وقد يكون بعض الغموض ناشئا عن قصور التعبير او عن الخطأ في ادراك مدلول اللقطة ، كما ينشأ في أغلب الأحيان من ايراد الجمل المعترضة فبينما يظن الشاعر ان الجملة المعترضة توضيحية ، اذا بها تؤدي غير ما جاءت له لانها تنقل القارىء من السياق العام الى التأمل في حقيقة جانبية استطرادية ، والاكثار من الجمل المعترضة سمة ذهنية في واقع الأمر تدل على تزاحم العبارة في الذهن بين تقديم وتأخير وفصل ووصل ، وقد تصلح لتصوير الاضطراب النفسي ولكن كثرة المعترضات تصبح نوعا من المعاظلة التي كرهها نقاد العرب في القديم ، ومن الأمثلة النموذجية على ذلك قول الشاعر :

والان عادوا ينقضون
خيطاً فخيطاً من قرارة قلبها ومن الجراح
ما ليس بالحلم الذي نسجوه ، ما لا يدركون
شيئا هو الحلم الذي نسجوا ومالا يعرفون
هو منه اكثر كالحفيف - من الخمائل والرياح
والشعر - من وزن وقافية ومعنى ، والصباح
من شمسه الوضاء ... وانصرفوا سكارى يضحكون .

اما التعميم الناشيء من اللمح السريع ومن رسم الخطوط الكبرى وترك التفصيلات في القصيدة فلا نجده كثيرا عند السياب وقد كانت قصائده التي نحت هذا المنحى هي قصيدة «اغنية في شهر آب» ولم يحاول من بعد ان ينسج على منوالها ، ولعل قصيدته «اغنية بنات الجن» و«متى نلتقي» يتمتعان بمسحة من التعتيم ولكنهما أقل مستوى من القصيدة السابقة ، وربما كان سبب الابهام فيهما عدم نضج التجربة في نفس الشاعر ...» .

(د. احسان عباس) بدر شاكر السياب ،
دراسة في حياته وشعره ، دار الثقافة
بيروت ١٩٦٩ ص ٤١٣-٤١٦

التعليق :

الدكتور احسان عباس استاذ ومحقق ومؤرخ وناقد ومترجم وأديب .. لذا نراه في دراساته الادبية والتاريخية والتراثية والحديثة يجمع بين الموسوعية والتخصصية في التأمل والاستقراء والاستنباط ومن هنا جاءت دراسته عن بدر شاكر السياب خلاصة لمنهجه الأكاديمي الذي يجمع بين صفتي الاستقراء والتحليل وصولا الى الاستنباط الفني او الخلاصة النقدية اذا صح التعبير .. وهو في هذا النص النقدي يحاول ان يسلط الضوء على تجربة السياب الشعرية باحثا في أزمة الشاعر ومواقفه التأملية ووضوح الصورة الشعرية وجدتها او جنوحها نحو الغموض الناشيء في بعض الأحيان عن قصور التعبير او عن الخطأ في ادراك مدلول اللفظة . قد يكون الدكتور احسان عباس في دراسته النقدية هذه فينحو منحى الدكتور طه حسين في الجمع بين مجموعة من المناهج النقدية ومحاولة بلورتها بقدرة فائقة في منهج نقدي واحد هذا المنهج التكاملي او الشامل في فهم النص الشعري ، فنراه مرة ذاتيا انطباعيا مرهف الحس وثانية أكاديميا يبحث عن الحقيقة وفق معاييرها العلمية وثالثة صاحب نزعة تحليلية تطبيقية تدرس القصيدة من الداخل وهو في كل ذلك صاحب حس نقدي رفيع وثقافة ادبية عميقة ومن هنا بدا منهجه النقدي في هذه الدراسة فنيا وتثقيفيا وتفسيريا .

- ٧ -

لم يكن التيار التقليدي منعزلا تماما عن التيار الوجداني الجديد الذي طالب بان يصدر الشاعر عن نفسه وان يستمد شعره من حياته لا من ذاكرته . وهو تيار هبت ريحه من الغرب اول الامر ثم لم يلبث ان استقر في عالمنا العربي . وقد عززته حركة الترجمة من الآداب الاجنبية فلم يعد تأثيره قاصرا على من يجيدون احدى اللغات الاجنبية بل امتد تأثيره الى معظم ادبائنا وشعرائنا على تفاوت في النسب وفي القدرة على التمثل والتذوق .

على ان هذا التفاوت بين درجات تأثر شعراء الوجدان بالآداب الغربية لا يمكن ان يقدم في صحة حقيقة عامة هي انه لم يستطع ان يتحرر من الذاكرة العربية ومن الدروب التقليدية إلا الشعراء الذين تمثلوا تمثلا حقيقيا روح الأداب الغربية من خلال النصوص او من خلال الترجمات .

وعلى مدى قدرتهم على هذا التمثل توقف لحاجتهم بموكب التجديد الشعري او وقوفهم على الاعراف يطلون من ناحية على الشعر الوجداني الجديد .

وباستطاعتنا ان نعثر في حقل شعرنا المصري المعاصر على طائفة من هؤلاء الشعراء الذين نسميهم شعراء الأعراف من أمثال أبو الوفا ومحمد عبدالغني حسن ثم محمود حسن اسماعيل .

واما محمود حسن اسماعيل صاحب «أغاني الكوخ» و«هكذا أغني» و«أين المقبر» و«الملك» فانه شاعر وحشي الطاقة الشعرية عنيفها ، ولكنه فيما يبدو غير مالك لزمام نفسه ولا مسيطر عليها ، ولذلك رأيناه يبدأ في ديوان «أغاني الكوخ» بداية رائعة لشعر قوي فيه جدة الانفعال وجدة التعبير ، ولكنه لم يلبث ان سيطرت عليه نزعة توحي بانه فقد الثقة في نفسه وفي قدرته على ان يحقق بقيمته الذاتية مايرنو اليه من طموح ، واذا به يبدد طاقته الشعرية في الريح لبعض ذوي السلطان اول الامر مثل الزعيم الحر الدستوري محمد محمود باشا ثم لا يلبث ان ينقل طاقته الشعرية المهدورة الى مدح فاروق وأمجاده وتخصيص ديوان كامل له .

هذا ولقد سبق لي ان نشرت في كتابي «في الميزان الجديد» فصلا عن شعر محمود حسن اسماعيل الذي سميته عندئذ بالشعر الخطابي الذي يذكرنا أحيانا بجهارة المتنبي وعبت على ذلك الشعر :

١ ـ اضطراب الرؤية الشعرية فيه ، بحيث لا يمكن ان تأتلف الصور التي يجمعها عن الموصوف الواحد في صورة شعرية متجانسة متكاملة ، وباستطاعتي ان أضيف اليوم ان اضطراب هذه الرؤية عند محمود حسن اسماعيل ليس اضطرابا فنيا فحسب بل اضطراباً نفسياايضاً لأن مجموع شعره وعصارة حياته تنم عن نفس مرتعشة .

٢ ـ والعيب الثاني هو ما سميته بالطرطشة العاطفية التي نلمحها في أنواع من الأسراف العاطفي الذي يبلغ من «الشعشعة» أحيانا حدا يوهم بالاصطناع والكذب ، او العجز عن السيطرة وتركيز النفس على نحو ما يركز الرجل المسيطر على نفسه عاطفيا حتى تبدو كنقطة الماء المتجمعة على لوح من البلور بدلا من البقعة التي تسيح وتتميع ولربما كان هذا التفسير الأخير أقرب

الى الصدق . وذلك لأن محمود حسن اسماعيل يوحي بشعره وحياته بأنه يفتقر الى الكثير من النظام العقلي والعاطفي ، وكأن طاقته الشعرية الفذة قد أصبحت عليه لا له .

ولو اننا أضفنا الى هذه الكلمات التي تخالطها السيئات ما اهتدى اليه محمود حسن اسماعيل من اتجاه نحو الرمز والتجسيم اللذين أخذهما فيما يبدو عن الشاعر الكبير خليل مطران ، وأسرف فيهما أحيانا على نحو ما ألف في الاسراف على نفسه ، لاستطعنا ان نكون فكرة شبه كاملة عن هذه العبقرية المهدرة .

ولعلنا نستطيع ان نحس بكل هذه الخصائص الحسنة والسيئة في مقطوعة صغيرة من شعره (مثل «بحيرة النسيان») ص ٢٣٢ من ديوان «هكذا أغني» :

رفرفت في دمي ورفت على الرو ح وذابت بحـــيرة النسيـــان
عندها قد نسيت ذاتي وحسي وزمـــاني وهيـــأتي ومكـــاني
ونسيت النسيـــان حتى كـأنـي هجســـة في خـواطـر الأكفـان
فــاحضني يابحـيرتي زروق الرو ح وغيبي عن ضجـة الأكـوان

فهذا شعر قد يصعب ان تتحقق الصورة التي يرسمها وقد لا نستطيع ان نحيط بأطراف العاطفة التي تموج فيه وقد تحتاج الى جهد للتنقل مع رموزه بين مجالات الحس المختلفة ، ولكننا مع ذلك لا نملك إلا أن نفعل به وبما فيه من طاقة شعرية خارقة ، وبتلك الروح الملتهبة التي يخيل إلينا انها منبعثة من قلب وحس شعري» .

(د. محمد مندور ـ الشعر المصري بعد شوقي : الحلقة الثالثة القاهرة ـ ص ١٣٦ ـ ١٤٣

التعليق :

محمود حسن اسماعيل (شاعر وحشي الطاقة الشعرية عنيفها) شعره فيه (حدة الانفعال وحدة التعيين) (شعره خطابي يذكرني بجهارة المتنبي) بهذه العبارات الانطباعية التأثرية المنفعلة ينقد الدكتور مندور الشاعر ويسجل على شعره بعض العيوب والهفوات .. لينتهي بعد ذلك الى الانفعال بشعر

محمود حسن اسماعيل وبما فيه (من طاقة شعرية خارقة وبتلك الروح الملتهبة التي يخيل الينا انها منبعثة من قلب وحش شعري) .. قد يكون هذا التعليق النقدي يمثل الدكتور مندور في مرحلة مهمة من مراحل تطور منهجه النقدي وهو المنهج الذوقي التأثري او الانطباعي الذي يولد على عجل وسرعان مايذوى ويختفي أثره ويبقى هذا التعليق صدى مباشرا للتأثر الذاتي بعيدا عن كشف أسرار التجربة الشعرية بأبعادها الذاتية والانسانية وصولا الى تقدير قيمتها الفنية المتمثلة في روعة صورها وعفوية لغتها ومدى تأثيرها في الآخرين من خلال التحليل العميق لجذورها الفنية واصالة خصوصيتها .

- ٨ -

تبدأ القصيدة بمقدمة يتحدث الشاعر فيها عن عين حبيبته لكنه سرعان مايأخذنا عبر هاتين العينين الى الطبيعة نافذا منها مع قطرات المطر الى جوهر المأساة التي تشكل تجربة القصيدة ، والتي دفعته الى الفرار من العراق .. وعندما تعاود قراءة القصيدة يتكشف لنا محوران أساسيان ، تدور حولهما القصيدة ، وتتشكل من خلال التناقض القائم بينهما تجربتهما ، وينمو بناؤها . هناك الحبيبة التي يفتتح الشاعر قصيدته بالحديث عن عينيها ، وهناك الوطن سواحله وأمواج خليجه ، ونخيله وقراه ، ومهاجروه ، وحقوله ، وغلاله ، والعلاقة بين الحبيبة والوطن وثيقة فهما وجهان لشيء واحد ، يشكل المحور الاول من محوري القصيدة تذوب الحبيبة في الوطن وتتوحد معه ، بل تكاد تكون رمزا له ، العينان غابتا نخيل ، حين تبسمان تورق الكروم وترقص الأضواء ، وكالوطن ـ تماماً ـ تغرقان في ضباب من اسى شفيف يحمل في حياته عناصر الموت والميلاد والظلام والضياء .

هذا التوحد له ما يبرره ، فالحبيبة عند السياب لا معنى لها دون الوطن ، والوطن دون الحبيبة يظل ناقصاً ، لان الحبيبة دون الوطن تعني سعادة فردية زائفة ازاء احزان الآخرين . والوطن دون الحبيبة وطن ناقص لا تتحقق فيه علاقات الدفء والتواصل . والحب الحقيقي هو الذي يوحد ما بين الاثنين ، ويصهرهما معا في نموذج رهيف ، وسواء اكانت الحبيبة مجرد رمز للوطن او عنصرا مستقلا عنه ، فان تواصل الشاعر معها لن يتحقق ويكتمل الا بزوال الظلم الجاثم على العراق ، والذي القى به على الضفة الاخرى من الخليج

وبسبب ذلك الانفصال تتسلسل عبر مقاطع القصيدة الاولى امواج من الحزن الهادىء ، تغمر كل صورة من صورها وتتصاعد مع كل قطرة او دفقة من المطر .. ويقودنا الحزن الذي تنضج به صور المقاطع الاولى الى المحور الثاني من القصيدة ، والذي يمثل تقيض ما ترمز اليه الحبيبة ويثيره الوطن ، واعني بذلك القوى التي تمنع الشاعر من التواصل مع من يحب . واذا كانت العلاقة التي تربط الشاعر بالوطن والحبيبة واحدة ، وهي الحب ، فان القوى التي تمنع الشاعر عنهما واحدة وهي الظلم . ويتجلى الظلم في القصيدة صورا موحية : افاعي تشرب الرحيق من كل زهرة يمر بها الفرات بالندى ، وجرادا وغربانا نهمة تشبع على حساب البشر .

والظلم نقيض الحب والتواصل مثلما هو نقيض الخصب والنماء . فهو الذي يجعل القرى تئن جوعا ، ويقذف المهاجرين عبر عواصف الخليج ورعوده بعيدا من احيائهم واذا كان المطر يرمز الى خصب الحياة وتجردها ، فان ذلك الخصب والتجدد يظلان متوقفين او محبطين ، بفعل قوى الظلم ، ولذلك لم يثمر المطر في العراق الا الجوع .

فالغلال التي يسكبها تحصدها الغربان والجراد :

ومنذ ان كنا صغارا ، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع .

ان الحبيبة الوطن او الوطن والحبيبة يمثلان المحور المناقض فوجود احدهما نغمس لوجود الآخر ، والصراع القائم بينهما اشبه بالصراع القائم بين الميلاد والموت ، او الظلام والضياء ، او الخصب والجدب .. ولا شك ان «انشودة المطر» احدى قصائد السياب الاصيلة الناضجة ، التي تعبر عن مدى نضجه الفني ، وقدراته التعبيرية الفائقة . ولكن ما الذي يجعلنا نصف هذه القصيدة بالنضج ؟ ونضعها بين النماذج الجيدة من شعر التجديد ؟ ليس يكفي للاجابة عن هذا السؤال ان نقول ان السياب عبر فيها عن حنينه الى وطنه وشوقه الى

خلاص هذا الوطن ، فذلك تبسيط مخل للقصيدة ، يمكن ان ينطبق عليها مثلما ينطبق على قصائد البارودي ان نلاحظ ان الشاعر لم يسيطر عليه في اي مقطع من مقاطع القصيدة الحس التعليمي عند الشاعر الاحيائي ، ولم يفرض على قصيدته اية فكرة خارجة عنها ، كما انه لم يكن منفصلا بذاته عن العالم الذي يعيش فيه ، كما كان يفعل الشاعر الرومانسي او كما كان يفعل السياب نفسه في قصائده الباكرة . ان ذات الشاعر المدركة تتعمق ـ هنا ـ عالمها وتتأمل قضيتها ، دون ان تنقد التوازن بين طموحاتها الخاصة واحزانها الفردية وعلاقات ذلك العالم واحزانه . ومن ثم تتفاعل ذات الشاعر مع موضعها تفاعلا ، يثري خبرة الشاعر بعالمه كما يثري خبرتنا بعالمنا في نفس الوقت ، ذلك لأن الشاعر استطاع ان يتعمق تجربته الفردية ممتزجة بتجربة وطنه ككل ، وغاص فيها الى الدرجة التي جعلته يكتشف في تجربته الخاصة ومن خلالها مبدأ انسانيا عاما . وبهذا التفاعل الخصيب بين الذات والموضوع تكامل للقصيدة بناؤها الداخلي ، وتدرج في النمو ، حركة اثر حركة ، من يحيي الحبيبة الى الوطن ككل ، ثم الى ماساة ذلك الوطن والحدس بنهايتها . وظلت حركة النمو في القصيدة صاعدة ، مع دفقات المطر ، التي كان تكرارها «مطر .. مطر .. مطر» بمثابة انتقالية دلالية وصوتية ، من حركة الى حركة اخرى صاعدة ..» .

(د . جابر عصفور ، حركات التجديد
في الادب العربي ، دار الثقافة
القاهرة ، ١٩٧٦/١٧٥

التعليق :

ان دراسة الدكتور عصفور لانشودة المطر للسياب نص نقدي تطبيقي ، يكشف عن اسرار القصيدة ، من الداخل ، من صورها ودلالاتها وافكارها ولغتها الشعرية وهو استمرار للمدخل النقدي الجديد الذي عرفته اوربا وامريكا منذ مطلع هذا القرن وسمي بالنقد الجديد القائم على (تحليل النص) من الداخل ورفض كل ما يمت الى القصيدة والشاعر بصلة خارج نطاق النص .. فهو يرى ان انشودة المطر تكشف عن محورين اساسيين : الحبيبة ـ الوطن ومحور الظلم الذي يبدو نقيضا للاول .. ومن تحليل هذين المحورين المتناقضين ينتهي الدكتور

جابر عصفور الى تقدير هذه القصيدة تقديرا فنيا بلغة النقد النصي ، وفي ضوء هذا المعيار يفهم الناقد ويتذوق ويقوم الصورة الشعرية او مجموعة الصور التي تزخر بها انشودة المطر التي تعد بحق واحدة من روائع الشعر العربي الحديث ..

ان هذا النص النقدي مثال موفق من امثلة النقد التطبيقي في الشعر العربي المعاصر ..

إذ انه يكشف عن قدرة صاحبه في استيعاب النص الشعري قراءة وتحليلا لا تبعده كثيراً عن ذاتيته المتمثلة بحسه الذوقي المرهف .

ـ ٩ ـ

في شعر حسب الشيخ جعفر يظل دائما هم رئيسي واحد يهيمن على المناخ الشعري لأغلب كتاباته الشعرية في «نخلة الله» و«الطائر الخشبي» درجة تكسب هذه الأشعار وحدة سيكولوجية وشعورية متميزة وتجعلها نتيجة لذلك أشبه ماتكون بقصيدة واحدة ذات ايقاعات متنوعة .

اننا نجد في شعره دائما دورة متماثلة : فالشاعر هنا هو قيد يأس النحات الأثيني الذي كان يحاول عبثا ، خلال النحت (الامساك بالجمال الأزلي) ويحاول دائما امتلاك حبيبته المستحيلة ويبعث مملكة الطفولة بالكلمات تارة ، واخرى بالرحيل في مدن الوهم والتصوف والرؤيا . إلا انه دائما مثل فيدياس ـ يواجه الخيبة والاحباط والمستحيل ولا يجد في قبضته غير حفنة من التراب والدخان .

وينبع هذا الموقف الفيد يأسي من واقع حضاري وسيكولوجي وشخصي يتحرك منه الشاعر : فالشاعر الريفي الساذج ، الخارج توا من قرية جنوبية وادعة وطيبة يجد نفسه فجأة في مواجهة عالم المدينة والحضارة والمرأة العصرية المتكبرة . وامام هذا الصدام المفاجىء بين القيم الريفية النقية الساذجة بمرابع الصبا وبالحب الطفولي البريء وبين القيم المدنية والحضارية بكل تعقيداتها وتشابكاتها المخيفة وألوانها الصاخبة ، ويقف الشاعر الريفي مرعوبا ، ممزقا ، ويفقد القدرة على الانسجام مع الواقع العصري الجديد . وفي محاولة تعويضية منه لمواجهة الواقع المعاصر ، وينسحب الشاعر الى عالمه الداخلي : عالم الطفولة والقرية والحبيبة الاولى .

تبدأ رحلة الشاعر في «نخلة الله» من منطقة رومانسية بريئة : الانتظار

الدائم لعودة الحبيبة السرية التي تبدو له كيمامة تمنحه الدفء امام الشتاء الذي يفتح له اليدين :

«أيامنا تجري كما تجري المياه من اصابع اليدين
عودي إليّ يا يمامة الغريب
عودي إليّ الآن في شحوب ساعديك كالحليب
فحينما أهرم لن تقوى الشموس في يديك ان تذيب
ثلوج أيامي الأخيرات ، ولن تطلع في كوكبنا الزهرة مرتين
عودي إليّ فالشتاء وحده يفتح لي اليدين» .

هنا في «العيش انتظارا» لازال الشاعر يأمل بالامتلاك انه لم يصل الى حافة اليأس .. ففي مواجهة الشتاء والغربة والزمن الهارب مثل المياه التي تجري من أصابع اليدين تبدو له الحبيبة ممكنة الحضور وكطريق أكيد للخلاص : شاطئا ومرفأ دافئا . إلا ان هذا الانتظار المتفائل لا يدوم طويلا . إذ سرعان ما يتحول الى خيبة .. الى انتظار للمستحيل .. انتظار للاشيء ولكنه لا يكف أبدا عن الحلم وعن محاولة التشبث بالوهم وبتعويذاته البدائية : الطفولة .. القرية .. الطبيعة الريفية .. القبلة الاولى . وتمتد امامه مدن البراءة والذكريات زاهية ملونة واعدة ويستنجد بكل الاشياء الصغيرة الحميمة في حياته الطفولية والريفية كملاذ وكفردوس للخلاص . في «الكوز» يتوجه الشاعر الى هذا الرمز الريفي البدائي ليكون خلاصة من عالم البوار الاليوتي حيث يقضي الشاعر ازاء العالم المعاصر غريبا ، متوحدا ، ولا يرى فيه سوى القحط والعقم ويتحول قلبه الى «أرض بوار» ايليوتية اخرى :

وأمد حبلا من رماد يدي ، يامطر النسيم ،
الى يديك
لا حس في شفتي رعشة وجنتيك
لمحا من الماضي ، حرارة خبز أمي ،
وهج بسمتها الحنون
او دفء قبلتها وهمس صلاتها في فجر عيد .

وهكذا يتحول الكوز الى رمز للنقاء والاصالة والطفولة ويقف كبديل لعالم العقم الذي يعرش في قلبه .. وهو يستحضر معه كل مرابع الطفولة الحبيبة

«لمحا من الماضي» «حرارة خبز أمي» او دفء قبلتها وهمس صلاتها في فجر عيد .» .
ولذا فان نداءه لهذا الرمز البادئي يجيء حارا وعميقا :
«أمطر على شفتي ياكوز الفخار
وأهبط على قلبي ، على قلبي ، على الارض البوار» .
ويتكيء الشاعر على رمز بدائي آخر مهم هو «النخلة» التي تحتل موقعا بارزا بين رموز الطبيعة الريفية الاخرى تبدو له التكثيف العميق لحياته كلها ، وهو يلوذ اليها كلما أحس بالحنين الى الماضي .. إلا انه حتى امام نخلته ـ العزيزة ـ لا يجد نفسه قابضا إلا على التراب الفيدياسي .. وتأبى النخلة ان تكون خلاصة فهي تظل دائما جزءا من الماضي المستحيل البعث .» .
(فاضل ثامر ـ معالم جديدة في أدبنا المعاصر
دار الحرية ـ بغداد ١٩٧٥ ص ٢٢٢ـ٢٢٦)

التعليق :

لا ينطلق فاضل ثامر في نقده لشعر حسب الشيخ جعفر او اذا شئنا في تفسير الكتابة الشعرية لحسب كما تظهر في ديوانيه (نخلة الله) و(الطائر الخشبي) من منهج نقدي نستطيع ان نتلمس ضوابطه او اسسه او اذا شئنا مقاييسه الثابتة في جوهرها المتحركة في طبيعتها بل هو مفسر للقصيدة بنثرها كما يحلو له فمرة يصف الشاعر بانه صاحب موقف (فيد ياسي) ومرة اخرى يضفي عليه صفة الرومانسية البريئة ومرة ثالثة يفهم كلمات الشاعر (كالكوز) و(النخلة) على انها رموز تدل حينا على خلاص الشاعر من عالم البوار الاليوتي ـ وكان الشاعر قد تاثر بالارض اليباب لاليوت ـ كما يبدو من تعليقه النقدي هذا ـ او ان (النخلة) رمز بدائي يمثل حنين الشاعر الى الماضي . ويتناسى هذا التعليق النقدي كونه (الكوز) و(النخلة) من اشد الالفاظ تعلقا وواقعية في ذات الشاعر العربي منذ اقدم العصور ولا سيما في البيئة العراقية الوسطى والجنوبية التي ينتمي اليها حسب الشيخ جعفر .. يبقى هذا التعليق يلهث وراء (فيدياس) و(يباب اليوت) و(رومانسية الحنين الى الماضي) الى غير ذلك من الصفات التي تجعل هذا التفسير النقدي قلقا لا يرتكز على اساس او

منهج فني ينطلق من ذات الناقد ، من داخل كيانه النقدي ، وليس من خارجه كما يبدو في هذا التعليق .

- ١٠ -

(يبدو للقارىء ، وللوهلة الاولى : ان القضية الاكثر بروزا في (اسفار جديدة) هي هذا التمازج المحكم بين المعنى و(معنى المعنى) وبين البناء الفني - ففي قصيدة (مدن جديدة) مثلا يتضح (معنى المعنى) هذا . من خلال التكوين الفني . فهو يبدأ من تقرير حالة . او من مبدأ ديالكتيكي معروف او من (معنى) مكشوف . ثم ينتقل الى (معنى) هو وهم التاريخ ، من حيث انه مايزال صورة في الذهن والمخيلة غير متحققة . ولكنه يعبر حالة اللاتحقق او (اللاوجود) هذه الى مرحلة الحسية والتحقق والتصريح ، في معنى (مدن العرب الجديدة) .

فالعبور من المعنى الى معنى المعنى ، مرحلة في البناء الفني بالصورة او الكتابة او الاستعارة والتمثيل . وهي مرحلة ذات تباينات عديدة : قوة وضعفا ، حسا ودلالة معنوية - ذلك ان الانتقالة فضلا عن انها السبيل الوحيد الاقدر - احيانا - للتعبير عن الافكار والتجارب .

فقصيدة (الرفيقان) يمكن ان تكون تمثلا اصلح واجمل للتعبير عن حالة (معنى المعنى) فالقصيدة تبدأ في حالة محسوسة :

(صادفتك قبل الان .. ولكن اين ؟

في الكرخ ؟

اجل.. في سوق الحدادين

كنت طريا كالغصن المبتل ، وكنت اليفا ..الخ)

مثيرة استذكارات او استرجاعات وصور حياتية يومية .. وتنتهي (بفكرة) او (معنى المعنى) الذي هو معنى افضى بنا الى معنى اخر ، كما وضح الجرجاني . وهو هنا ان يعرف الانسان مايصنع ، ويعرف معنى الاستحالة ايضا . متوسلا الى هذا بالاستعارة :

نحن رفيقان اذن

وكلانا يعرف مايصنع ، يعرف ان الاقمار

فاكهة لا تحملها الاشجار)
حيث تتبلور الفكرة ، وتتوضح عبر صورة المعنى هذا . وقد قيل (من المركوز في الطبع ان الشيء اذا نيل بعد طلب له او اشتياق اليه ومعاناة الحنين نحوه .. كان موقعه من النفس اجل والطف) . وكان تأثيره في الذهن ارسخ ، وفي المخيلة ابعث على الاثارة والاستدعاء الايحائي .

قد يقال ان هذا جار في الشعر . ونقول : نعم ـ فالادب/ لا يمكن ان يكون حسيا مطلقا ، كما لا يمكن ان يكون تجريدياً دائما .

فقد كان هناك ، دائما تبادل بين ماهو حسي . وماهو تجريدي . واستيضاح احدهما بالاخر . او تمثيل احدهما بالاخر . ولكن الفنان الاصيل هو الذي يتجاوز مايحضر العين الى مايستحضر العقل ، ولا يعني بما تنال الرؤية ، بل يعني بما تعلق بالرؤية ، ولم ينظر الى الاشياء من حيث توعى فتحويها الامكنة ، بل حيث تعيها القلوب الفطنة) .

ولان (الرؤية) لدى سامي لا تتصل بالعمل الفكري وحسب ، بل وبقوة التحليل والقدرة على ربط الشيئين بمشابهة ، ومهما بلغت من الدقة تجعلنا نختار هذا المنهج . فبيروت في قصيدة (بيروت) لاتنأى عن المشابهة هذه :

(سيدة كثر المولعون بها
فاذا جاءها الطلق ،
اجهضها قاتل ومضى في سلام)

كما ان (الرؤية) تنأى عما هو واقع تحت الرؤية وحسب . وهنا تكمن ازمة اغلب الشعر العربي حيث انه لا يتجاوز مايقع تحت الرؤية فيسقط في التقريرية والشاعرية الفجة . اقول انها تنأى عما هو تحت الرؤية ، الى ماهو متعلق بالرؤية . على حد تعبير الجرجاني اي انها تستمد من الواقع الحاضر حضور الفكر ، ومن طاقة البصر ، نفاذ البصيرة .

(وانت
هبطت عند مشارف الظلمات
تحف بك النوارس

على نورسة ... ملاك
ينضوي الفقراء تحت جناحه
في النوم جئت
وعند حاشية الرمال وقفت
تلمح الفقراء في متنزه الاحزان
وانطلقوا اليك
وكانت الكلمات تظهر من جبينك
قلت :
اذن اتيتم
فلنقم بين الجزيرة والسماء
ان عصرا ينقضي
ويفيض اخر
من ممزقة الثياب
ومن شقوق الوجه ...)
وايقن ثمة الماضون انك واحد منهم
وحامت حولك الشبهات)

حين يغدو التاريخ (متكأ) او ملاذا للعملية الابداعية في فترات الازمات السياسية ، وتغدو العودة ، اليه ، ردود افعال ... تحوم (الشبهة) ايضا حول الموقف من التاريخ ، ووعي التاريخ ، والعملية الابداعية حتى ينجلي الموقف هذا ويتبين الخيط الابيض من الاسود ذلك أن (الهجمة) على التراث ، خاصة بعد حزيران ١٩٦٧ ، رغم انها جاءت ردود افعال سيكولوجية في الغالب ، ومراجعة نقدية في النادر ، هجمة ظلم اهلها انفسهم ، وظلموا التراث ، حتى غدونا نرى كل قتيل للسلطة شهيدا ، بغض النظر عن دوافع القتل وموقف القتيل.

ومع ان اغلب هذا الارتجاج يمثل لدى البعض ، نوعا من (تحصين) النفس ضد الانبهار والانهيار ، لعجزها عن مواجهة الواقع ، إلا ان اقله ولدى قلة من الشعراء ، يعبر عن تمثل واع للتاريخ وادراك لقوانين تطوره من جهة ، وادراك للعملية الابداعية التي تجسد في التراث ملهما وقدرة على التنبؤ ، وتمثيلا للواقع الراهن من جهة اخرى . ونحسب ان عبدالامير معلة ، من هذه

القلة من الشعراء الذين واجهوا الحاضر وراجعوا الماضي فوجدوا بينهما تطابقا وتماثلا ـ لغة مشتركة او حضوراً يكاد يكون متزامنا ، مضمونا .

في قصيدة (الكوكب) التي اجتزأنا منها في مقدمة هذه المقالة يعبر عن حالة التماثل او الحضور هذه . فالكوكب الذي هو رمز للثورة او لقوة ثورية او فكرة ثورية يتماثل في طلوعه الى الجماهير العربية مع طلعة محمد بن عبدالله النبي الى الجماهير العربية آنذاك : يهبط عند مشارف الظلمات او عند نهايتها او عند مخاض الثورة الاتية ، يحمل على ملامح المنقذ من الضلال ، ينضوي تحت لوائه الفقراء ، ينبىء بنهاية عصر ، ويبشر ببداية عصر .. وينقسم حوله الناس : فحيث ايقن الفقراء والكادحون انه واحد منهم ، بذر التجار والمستغلون من حوله ، الشبهات ولكنه ، ومن خلال مسيرته ، حيث يتسع نور الحرية ويفيض الخير (الماء) ومن خلال الصراع يستقر وينتشر :

(غير انك صرت فينا
انتشرت بنا
هنا ... وهناك)

وقد تكون لهذه القصيدة صلة ورؤية تاريخية بقصيدة (الملاحم والفتن) من ديوان (السيف والرقبة) والتي هي الاخرى قد تكون استيحاء من قراءة في كتاب (الملاحم والفتن) لابن كثير . فالقصيدة اولا ذات رؤية تنبؤية بالثورة المغتالة :

(لكن الارض تكشف بها شدقان
ابتلعا يثرب والشام)
والتي سوف تتحقق في (الكوكب)

والقصيدتان ، ثانيا ، تعتمدان رمزا واحدا هو الماء في (الملاحم والفتن) : (وكنا نتقدم افواج المنبوذين الى حيث نشاء حتى فاض الماء عن الافواه) وفي (الكوكب) :

(توهجت الجزيرة اذ طلعت وفاض منك الماء) والماء هو العطاء الذي تحمله الثورة الى الناس ... وحميد واحد من الشعراء الشباب الذين يقفون على ارضية الشعر العربي ، والواقع العربي المعاصر ... قراءة ذات منحى وصوت متميز في (قراءة ثامنة) يفترض ـ واقعيا وتاريخيا ـ ان القرآن كتاب الفقراء :

(الف لام ميم . هذا قاموس الفقراء) وكذلك الشعر ... ذلك انهما ينطلقان ـ تاريخيا ـ من هذا الواقع الطبقي ، واقع الفقراء ، ويدافعان عنهم . اذ اننا نجد كل الرسالات في اساسها والشعر في جوهره تنطلق من واقع تاريخي ، فثمة مضطهدون وثمة فقراء ، وثمة واقع لا انساني ، يحيط بحياة الانسان يجب تغييره وسحقه . ولذلك كان الانبياء . وكان الشعراء الثوريون هم دائما المغتربون عن مجتمعهم ، المضطهدون من قوى القهر والاستغلال .. وكان كذلك التسليم بالامر الواقع ، وعدم محاكمته وادانته ، هو علة من علل ترسيخ قيم الثبات والرجعة في المجتمع ، ونفي او اغتراب قيم التحول والتغير .

ومن هذا المنطلق : (النفي والتغيير) يتوجه حميد بقصيدته الى المجتمع العربي ، بمنطلق المحاكاة الوجدانية ، والعقلية ايضا :

ياما قلت لكم ان الموت على طرف الشارع يسعى
لي رئة تتنفس اسماء الموتى من عهد ثمود
تقرأ اسماء الموتى لثمود آت
اعرف اسماء الشهداء
اسماء الجبناء
اسماء المنتصرين المهزومين
واسماء المهزومين المنتصرين
فخلف الاشجار .. وخلف الجدران
وخلف الابواب ... اراه معافى
ينهش لحم الاطفال ، عيون الاطفال
مسرات الاطفال ،

وبالوعي ، والوعي التاريخي ايضا ذلك ان ثورة العربي ، وبكاءه ، حين يقاد الى البكاء ، ليس من اجل (ملك) بل من اجل (بلاد) ووطن .. ان المسافر المرهف ، والثوري الذي احتوته الثورة ، او مسته ، او التبست به (هي لباس له ، وهو لباس لها) يقتحم دائرة الظلام .. ليستخرج اشعة الشمس . وفي تقدمه تفقد الاشياء بكارتها .. فليس الشيء اليوم ، ان يثير الدهشة .. وليس لشيء الاوان يمخض ماءه يمجه : الورقة ، النخلة .. المرأة .. الحصى ، حتى الحصى فينمو ، ويعشب .. ومن ثم يحترق ..

التاريخ هذا الحريق الهائل .. والشاعر يتقدم في ضوء الحرائق .. ليعيد كتابة التاريخ او ليكون مكتشفا جديدا للتاريخ .

ان العصر هذا الغريب حقا كل الاشياء فيه جديدة ... جديدة وكل الاشياء في الوقت نفسه ، لتبدو وكأنها قديمة ، فقدت جدتها ، وفقدنا نحن بدورنا لذة الاكتشاف . وانا لنبدو مغامرين ونبدو في الوقت بوحدته : الماضي والحاضر والمستقبل . كله يصير زمننا الذي ولدنا وشبنا ويعثنا فيه .

وهذا يجعلني اؤكد ماسبق ان قلته (الاداب - ايار - ١٩٧٢) ان حميدا بقدر مايغامر في الحاضر والمستقبل ، يغامر في الماضي . او انه بالحري ، يغامر في التاريخ مبتدئا من اوله . انه يدخله ، ليكشف عن تلك البؤر المشعة في ظلمته .. اقصد التاريخ النقدي ، الثوري الانساني ، ممثلا باحداثه ، او اشخاصه الذين صنعهم التاريخ ، وساهموا في توجيهه بهذا القدر او ذلك ... ان القضية هنا ، هي قضية الانسان ، وتحرره من كل مايكبل حريته ، وارادته في الخلق ، يعني هذا ، ان الاحتمال الاعمق في (قراءة ثامنة) هو السوسيولوجية الاجتماعية والتنبؤ بمستقبل الانسان العربي . ان قصائد مثل (توقعات حول مستقبل المدن المهزومة) و(في اطار التوقعات) و(توقعات خاصة) و(اللجوء الى مدن البراق) لا تكشف عن هويتها من (عنواناتها) وحسب بل انها لتقدم النبوءة ...

طراد الكبيسي ، الغابة والفصول ، الكتاب الثاني من شجر الغابة الحجري ، بغداد ، ١٩٧٩ ، ص ٢٣٨-٢٤٠ ، ٣٢٠-٣٢٢ ، ٣٣٣-٣٣٥) .

التعليق :

يدرس الاديب طراد الكبيسي ثلاثة نماذج شعرية عراقية عربية متميزة باسلوبها او اذا شئنا ثلاثة اصوات شعرية ، تنتمي الى جيل شعري واحد ... سامي مهدي في اسفاره الجديدة وعبدالامير معلة في قصيدته (الكوكب) وحميد سعيد في اغانيه الغجرية ، محاولا بحث جانب الاصالة الاسلوبية التي يتفرد بها كل واحد منهم .. وهو جهد نقدي جدير بالاهتمام .. فتراه يلح على قضية التمازج بين المعنى ومعنى المعنى والبناء الفني في اسفار سامي مهدي ليصل الى ان هذه القضية مرحلة مهمة من مراحل بناء القصيدة عند الشاعر ليجسد

مفهوم (الرؤية) في قصيدة الشاعر وكان (الرؤية) ـ كما يراها الكبيسي ـ معيار نقدي تستمد من الواقع المعاشي حضورها الفكري ومن عمق التامل والتبصر في هذا الواقع تعاد بصيرتها ... وتراه يرى في قصيدة (الكوكب) لعبد الامير معلة رمزاً للثورة او لقوة ثورية او فكرة ثورية ، على حد تعبيره ليهتدي الى التاكيد على قدرة الشاعر في الربط بين الخزين التراثي للأمة المتمثل باحداثها ومواقفها الحضارية والنظرة التأملية الداعية للواقع الحاضر للامة .. ويعلل شعر حميد سعيد في اغانيه الفجرية تعليلا تاريخيا ذا حس وجداني فيقرن اغاني حميد بمنطق المحاكمات الوجدانية حين تطل تلك القصائد على المجتمع العربي الحديث بوعي تاريخي رامز جسدته الدلالة الاجتماعية لهذا الواقع ..

لاشك في ان هذه النصوص النقدية الثلاثة تبدو منهجية نقدية مطعمة برؤية الناقد الذاتية التي استوحاها من داخل القصائد وهو بذلك يبتعد عن لغة التعميم والبحث عن المصطلحات النقدية الرنانة ، الطنانة التي تزخر بها لغة نقد الشعر الحديث محاولا ان يكون بمستوى الشاعر من حيث الابداع والرؤية للواقع الذي تكشفه قصائد هذه الاصوات الشعرية الثلاثة .

ـ ١١ ـ

(... احمل قاسيون
غزالة تعدو فيها القمر الاخضر في الديجور
ووردة ارشق فيها فرس المحبوب
وحملا يثغو وابجديه
انظمه قصيدة فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور
احمل قاسيون
تفاحة اقضمها
وصورة اضمها
تحت قميص الصوف
اكلم العصفور
وبردى المسحور
فكل اسم شارد ووارد اذكره : عنها اكني واسمها اعني
وكل دار في الضحى اندبها ، فدارها اعني

توحد الواحد في الكل

والظل في الظل

وولد العالم من بعدي ومن قبلي

لنفترض باديء ذي بدء ان القصيدة مونولوج درامي . ان هذا الافتراض ـكما سنرى ـ يمكن ان يضع امامنا الخصائص التالية التي يتميز بها هذا النوع من الشعر كمفاتيح نحاول بها استجلاء مطاوى القصيدة .

أ . المونولوج قصيدة غنائية

ب . تعتمد على شخصية واحدة

جـ . تستظهر ماتبطنه القصيدة او تستكشف النفس وهي تعمل .

د . تتوجه الشخصية الى الجمهور انطلاقا من موقف درامي او لحظة درامية .

وبهذا المخطط التبسيطي لا نزعم اكثر من ان حركة القصيدة تتم من خلال شخصية واحدة . وانها تنطوي على عنصر مسرحي بغير المعنى المحدد لهذه الكلمة . فليس ثمة موقف يفترض علاقة بين اطراف متعددة ، وانما يوجد صوت يتردد بين زمنين الحاضر والماضي .

ان لغة الدراما هي لغة الفعل المضارع ، الفعل الذي يجري الان ولما ينقض بعد . اما لغة القصة فهي لغة الفعل الماضي . وهذا التحديد يسجل توتر القصيدة على مستوين القصصي والدرامي في المستوى القصصي يبرز عنصر التاريخ وفي المستوى الدرامي يتضح الفعل وهو يتحقق الان .

ومن هنا فان القصيدة لا تقدم (تحولات) محيي الدين بن عربي ـ فحسب وانما (تحولات) عبدالوهاب البياتي ايضا . وهذا الحكم يضعنا وجها لوجه امام مسألة العلاقة بين القصيدة وبين المادة التاريخية التي استمدت منها . ان هذه العلاقة تطرح واحدا من اعقد الاشكالات التي يواجهها النقد المعاصر .

ان الافتراض بان القصيدة (مونولوج درامي) قد يمهد الطريق بعض الشيء . فنحن ازاء شخصية تتحدث بصوت منفرد . وبالتالي فثمة ممثل في مسرحية تمثل على مسرح في زمن محدد . وصوت الممثل يبدأ من لحظة درامية . ولكي نعثر على اللحظة الدرامية هذه ، فان علينا ان نتذكر ان القصيدة في جوهرها تأويل معاصر لتجربة المتصوف الكبير محي الدين بن عربي في ديوانه

(ترجمان الاشواق) الذي كتبه في التغزل بفتاة رومية . وقد اثار هذا الشعر خصوم الشيخ الى حد اضطر معه الى الامتثال لطلب كل من بدر الحبشي امير دمشق والشيخ اسماعيل بن سردكين ابو الطاهر الثوري الحنفي (توفي في عام ٦٤٦) بان يشرح الديوان مؤكدا انه انما سلك طريق التغزل والتشبيب من اجل الحديث عن مقاصد ربانية واسرار روحانية .

ان اللحظة الدرامية التي تستهل بها القصيدة هي اللحظة التي يبعث فيها (محي الدين بن عربي) . ولهذا فالقصيدة ليست استفادة تاريخية وانما هي خلق اسطوري بدلالات معاصرة وبلغة مستمدة من لغة (ترجمان الاشواق) . ان الشاعر هنا لا يقوم بتصور شخصية تاريخية يمنحها الحياة ، وانما يمارس عملا من اعمال التلبس **identification** فهو يتصرف كما يمكن ان يتصرف ـ الشخص المتلبس ، ويمنحه الموقف الدرامي في القصيدة جميع امكانات التخيل في العمل الفني . وبالتالي فان التلبس يتيح له حرية الحركة وفق معطيات حياة وافكار (ابن عربي)...

(خلدون الشمعة ، الشمس والعنقاء ، دمشق ، ١٩٧٤) ص ١٩٥ــ٢٠٠)

التعليق :

يفترض الاستاذ خلدون الشمعة وهو يقرأ قصيدة (تحولات) لعبد الوهاب البياتي بان القصيدة (مونولوج درامي) ثم يذهب يفسر هذا المصطلح الاجنبي لينتهي الى ان في القصيدة (صوتا يتردد بين زمنين : الحاضر والماضي) ثم يستمر معللًا معنى (لغة الدراما) المرتبط بالفعل المضارع و(لغة القصة) المرتبطة بالفعل الماضي لينتهي من هذا المدخل الطارىء على القصيدة الى انها (لا تقدم تحولات محي الدين بن عربي فحسب ، وانما (تحولات) عبدالوهاب البياتي ايضا وهو استنتاج طبيعي ـ ثم يستمر الاستاذ الشمعة ليشحن هذا التعليق بمصطلحات درامية ومسرحية وقصصية (كاللحظة الدرامية) و(اعمال التلبس) و(الموقف الدرامي) و(خلق اسطوري) .

ولكن القصيدة على الرغم من كل هذه الاحتمالات ليست (مونولوجا دراميا) بقدر ماهي استثمار موفق لمضمون صوفي قديم بلغة شعرية حديثة ذلك

المضمون الذي لا يخلو من وجدان رمزي مرهف تمثله القصيدة الصوفية العربية القديمة بعيدا عن (اللغة الرؤيوية) و(قنوات الوعي) و(الوجه والقناع) .. وبذلك يبدو هذا التعليق النقدي فرضية .. وقد ابتعدت هذه الفرضية عن البحث عن القيمة الفنية لهذه (التحولات) ولم تحاول كشف طبيعة الصورة الشعرية او مجموعة الصور بواقعها العربي المعاصر ، بل راحت هذه الفريضة تجهد نفسها وقارئها وتجبره على الاقتناع بدرامية القصيدة .. ولكن (التحولات) تبقى قصيدة غنائية معاصرة .. ويبقى التعليق فرضية ..

نستنتج في ضوء قراءتنا لهذه الكتابات النقدية المختلفة ما يأتي :

١ ـ انها كتابات ذات مناهج نقدية مختلفة تترجح بين الالتزام بالمنهج النقدي ـ التحليلي حينا وتجنح نحو الانطباعية والتأثرية حينا ثانيا او قد تكون مزيجا من المنهج والانطباع حينا ثالثا .

٢ ـ ان بعضها مجرد فرضيات خلقها الكاتب لنفسه وتصور انها تنسجم مع النص الشعري المنقود .

٣ ـ التوكيد على التحليل المنهجي للصورة الشعرية او مجموعة الصور التي يزخر بها النص الشعري سواء اكان المنهج التطبيقي لغوياً ام نفسياً ام بحثا عن الصورة الموسيقية في القصيدة ، ام نقدا بلاغيا معاصرا .

٤ ـ فيها نقد تفسيري ـ تثقيفي يظهر ثقافة صاحبة الموسوعية والتخصصية .

٥ ـ فيها منهج واقعي يؤمن بان المنهجية يجب ان تعتمد على المقاييس والاسس الثابتة في جوهرها ، المتطور والمتحركة والمتجددة من حيث التطبيق ، دون الابتعاد عن اهمية التذوق واثر الذاتية في الوصول الى الحكم النقدي النهائي .

٦ ـ ان بعضها نموذج جيد في تحليل النص من الداخل انطلاقا من منهج النقد الجديد .

٧ ـ يصور بعضها اجتهادات فردية محضة لا تمت الى المنهج والتأثرية ـ الانطباعية باية صلة اذ تبقى في حلقة التعليق النقدي العام .

٨ ـ غنية بدراسة الرمز والاسطورة والاستبطان مع نظرة شمولية لواقع التجربة الشعرية المنقودة .

٩ ـ مشحونة بكثير من المصطلحات النقدية النظرية التي تزخر بها لغة النقد

الاوربي او الغربي ، دون استيعاب شامل لطبيعة تلك المصطلحات .

١٠ ـ لاتخلو من سمة الحداثة والمعاصرة مع جنوح بعضها الى انطباعية مباشرة .

١١ ـ بعضها يمكن ان يصطلح عليه بنموذج نقدي بارع وبعضها ليس نقد بقدر ماهو نثر لا يخلو من الاطناب لاصل القصيدة .

١٢ ـ انها امثلة واقعية تكشف عن ابعاد الاشكالية في منهج نقد شعرنا الحديث ، لم تقترب في الاغلب الاعم من تسليط الضوء على واقع الحركة الادبية العربية المعاصرة من خلال عملية الابداع التي تمثلها القصيدة العربية الحديثة .

الهوامش والملاحظات

١ ـ مبادىء النقد الادبي ، ص ٤٢
٢ ـ م . ن ص ٤٣
٣ ـ مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ص ٢٦٥
٤ ـ م . ن . ص ٢٧٦
٥ ـ الشمس والعنقاء ، ص ٥١
٦ ـ م . ن . ص ٥٢
٧ ـ نفسه ، ص ٥٦
٨ ـ دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ص ٥
٩ ـ م .ن .ص٦
١٠ ـ نفسه ، ص٦
١١ ـ سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، ص١٢
١٢ ـ جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٠ــ٢١
١٣ ـ م .ن . ص٢١
١٤ ـ النقد والنقاد المعاصرون ، ص٢٣٨
١٥ ـ من مبادىء النقد ـ حاضر النقد الادبي ، ص ٥٤

مصادر البحث حسب ورودها

١ ـ مبادىء النقد الادبي ، ريتشاردز ، ترجمة وتقديم د. مصطفى بدوي ، مراجعة د. لويس عوض ، القاهرة ١٩٦٢

٢ ـ مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ، ديفيد ديشس ترجمة د. محمد يوسف نجم ، مراجعة د. احسان عباس دار صادر بيروت ، ١٩٦٧

٣ ـ سوسيولوجيا النقد العربي الحديث ، د. غالي شكري ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١

٤ ـ جدلية الخفاء والتجلي ، د. كمال ابو ديب ، دار العلم للملايين بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩

٥ ـ حاضر النقد الادبي ، ترجمة د. محمود الربيعي ، دار المعارف بمصر ١٩٧٥

٦ ـ النقد والنقاد المعاصرون ، د. محمد مندور ، القاهرة د. ت

٧ ـ دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، حسين مروة ، مكتبة المعارف ـ بيروت ١٩٧٢

٨ ـ حديث الاربعاء ، طه حسين ، ج[٢] ، دار المعارف بمصر ، د .ت

٩ ـ الشعر العربي المعاصر ، د. عزالدين اسماعيل ، دار العود بيروت ، ط[٣] ، ١٩٨١

١٠ ـ التفسير النفسي للادب ، د. عزالدين اسماعيل ، دار المعارف القاهرة ١٩٦٣

١١ ـ النار والجوهر ، جبرا ابراهيم جبرا ، دار القدس ، بيروت ، ط[١] ، ١٩٧٥

١٢ ـ الصومعة والشرفة الحمراء ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين بيروت ، ط[٢] ، ١٩٧٩

١٣ ـ بدر شاكر السياب ، د. احسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٩

١٤ ـ الشعر المصري بعد شوقي ، الحلقة الثالثة ، د. محمد مندور القاهرة ، د. ت

١٥ ـ حركات التجديد في الادب العربي ، د. جابر عصفور ، دار الثقافة القاهرة ١٩٧٦/١٩٧٥

١٦ ـ معالم جديدة في ادبنا المعاصر ، فاضل ثامر ، دار الحرية بغداد ١٩٧٥

١٧ ـ الغابة والفصول ، الكتاب الثاني من شجر الغابة الحجري ، طراد الكبيسي ، بغداد ، ١٩٧٩

١٨ ـ الشمس والعنقاء ، خلدون الشمعة ، دمشق ، ١٩٧٤

الفصل الخامس

في القصيدة العربية المعاصرة

ـ ١ ـ

لقد كثر النقاش والجدل في مفهوم الحداثة في الشعر العربي المعاصر والتجديد في اتجاهاته وتياراته الفنية بعد الحرب العالمية الثانية . فقد شهدت صحفنا ومجلاتنا وأنديتنا جوانب كثيرة من هذا النقاش والاحتجاج والجدل . وقد خلق مفهوم الحداثة والتجديد صراعاً عنيفاً بين جيلين فكانت أحكامهما النقدية في بعض الأحيان ، مدعاة الى الاعجاب والتقدير لأنها قائمة على منهجية علمية بينما كانت في بعضها الآخر أقرب الى السطحية والنزق العصبي والعبثية التي أملتها حالات من الغضب والأستياء والنفور من كل شيء جديد ، بل حتى من مجرد التسمية ، وقد تناست هذه الاحكام ان المعاصرة الحضارية يجب ان تفهم في ضوء حاجات العصر وروحه المتطورة وخصوصاً البحث في قضية الشعر والفن لأنها قضية أبعد ماتكون عن التقنين والحسابية ، نظراً لأنها نابعة من وجدان إنسان يتهج وينفعل ويتحسس دونما قيد او قاعدة رياضية . فالميزان الذي يجب ان نزن به مختلف ظواهر حياتنا الثقافية ، ومنها ظاهرة الشعر الحديث الذي كان نواة ثورتنا الادبية بعامة ، إنما هو ميزان النقد العلمي والموضوعية الخلاقة ، وليس ميزان الرفض والسلب والسطحية والسذاجة والتعصب . ولا ننسى ان شدة الاهتمام بالمنهج وتطبيقه في مجال النقد العلمي ـ كما حدث فعلاً في بعض المدارس النقدية المتعاصرة ـ أدت الى

اعلاء شأن النقد والتقليل من شأن الأدب في حين ان النقد وجد لخدمة الادب[1] ، الذي هو ، في الواقع ، مادته وروحه ومصدر الاحكام وقاعدة الجدل . وإذا كان الادب بهذا الاعتبار قد خضع للاتجاهات الجديدة فان النقد في اتجاهه الحديث يجب ان يسوي بين النصوص القديمة والحديثة فلا قدسية لقديم لقدمه ولا قيمة لجديد لا يجتاز أدق اختبار وأصعب تجربة[2] . فالواقع الفني والادبي لا يقف عند حد ولا يمكن ان يجمد على حدود قيل عنها إنها أسس او قواعد محاطة بهالة من الروحانية والمثالية والتقديس لا يقوى الاديب المعاصر على تحديها والتمرد عليها طالما ان تحديه وتمرده لونان من الوان الواقع الذي يعيش في تجربته هذا الاديب الذي وجد شاعراً ، او كاتباً ، او روائياً يصغي الى «النبض الوجداني لانسان العصر أينما كان» ومن هنا انطلقت الدعوة الى استقلال الفن عن كل ماعداه وقل مثل ذلك عن النقد الذي يجب ان يبتعد عن «كل الاعتبارات الخارجية ليركز اهتمامه في العمل الفني دون سواه»[3] !! وإذا قدر للنقاد ان ينظروا الى الاعمال الفنية قبل مذاهبهم الحياتية الخاصة ، لا ان يختاروا المذاهب قبل الاعمال ، لاستطاعت الاحكام النقدية ان تكون قريبة من الحقائق الادبية التي تطور الادب وتدفع به الى حريته وأصالته .

فبقدر مايكون الأدب حراً طليقاً يجب ان يكون النقد حراً غير مقيد ايضا . وبهذا الاعتبار لم يعد النظر الى القصيدة العربية الحديثة انها مجرد ظاهرة قد تختفي من الحياة ، او انها تيار عابر ، او نزعة سرعان مايجف موردها وتعلن عن افلاسها .

فالحداثة تعني ، حداثة الكيان الشعري كلًا فنياً بمضمونه وشكله ، كلًا فنياً لا يقبل الثنائية ولا يعترف بالاندماج . فالقصيدة العربية المعاصرة «بنية حية تامة الخلق والتكوين وليست ضرباً من المهارة في صياغة أبيات من الشعر حيناً او انها مجرد افكار تجمع من هنا وهناك على هيأة خواطر مبعثرة في إطار موسيقي يصطلح عليه بالشكل فحسب» . إنها جذوة من الاحساس والفكر والذكريات والخواطر نابضة بالحياة كما يفهمها الشاعر ذاته او كما تصورها عقليته الوجدانية ونزعته الانسانية ، لأنها في الحقيقة صورة لتجربته الشعرية تلك التجربة التي خلقها من مجموعة اجزاء وعانى ماعانى في سبيل الوصول

الى توحيدها وبنائها في كيان فني او كل شعري له خصائصه وسماته التي تميزه من تجارب الآخرين حيث تتجلى براعته في الصياغة الفنية ومقدار رصيده من الأصالة والجودة وهكذا يولد «التباين الكيفي او النوعي» في العمل الفني والشعري فالقصيدة التي يغلب فيها طابع «الكم» على «الكيف» لهي قصيدة قد لا تحظى باية قيمة فنية . واذا ادركنا ان الشاعر يستمد مقومات عمله الفني من ثقافة عصره فان اية ثقافة تغلب «الكم» على «الكيف» لهي ثقافة ـ كما وصفت ـ «لا تدافع عن اية قيمة إنسانية ، بل هي ثقافة تخدر حواس الانسان وتشل تفكيره»[4] .

ـ ٢ ـ

من هذا الصراع بين الشكل والمضمون وضرورة النظر اليهما كلًا فنياً كما تصوره لنا القصيدة العربية المعاصرة ـ ولد الصراع بين المحافظين ـ انصار القديم ـ وبين المجددين ـ انصار الحديث ـ ومازال هذا الصراع قائماً وان اخذ اشكالًا مختلفة ، لانه بدا يتأثر بمذاهب فلسفية ومدارس فكرية يعج بها العالم الحديث . فكانت صرخة المحافظين والسلفيين عنيفة في هذا المجال بيد انها اقرب الى العواطف والعمومية منها الى الموضوعية والتخصص ، فاتهمت القصيدة الجديدة بشتى الاتهامات حتى لقد جردت ، هوى وعاطفة ، من كل مقوماتها الأصيلة بدعوى انها بدعة غربية حيناً ، وانها ضعف ونقص في التأليف حيناً آخر ، وانها مسخ لا تعرف له هوية شعرية ، الى غير تلك الاتهامات المجحفة بحق الفن المتنكرة لمعنى التطور وضرورات الحياة العربية العصرية فنقاد هذه القصيدة يرون ان غياب القافية مثلا على الرغم من وجودها وتوافرها في كثير من نماذجها ـ يخذل روح التوقع عند القارىء «إذ يقطع الاتساق الايقاعي ويحطم التوازي والتوازن بين الأبيات كما يقود الى الاطناب»[5] وهذه الدعوة في حد ذاتها شكلية محض لا تؤمن باية تجربة جديدة ، حتى كإن الشعر العربي قد ولد بهذا الشكل وحتمية الحياة فرضت عليه هذا الجمود ـ وهو زعم وايم الحق غريب من نوعه ـ ولا ننسى ان هذه الدعوة كانت عاطفية وسطحية ظناً منها ان اية محاولة جديدة إنما هي تحطيم لأصالة الشعر العربي القديم ـ تلك الأصالة التي اثبت وجودها قبل ان تخلق هذه الاصوات التي لا تريد ان تفهم معنى الجديد ولا تحاول فهم الروح

الحركية والتطورية في حياة الانسان العربي المعاصر.

فالشعر لم يعد ترفاً ذوقياً او فناً خاصاً ببلاط هذا الخليفة او ذاك، او بقصر هذا الأمير او ذاك، انما صار الشعر فناً عضوياً اجتماعياً ملازماً لعملية بناء الحضارة والتطور الذي نعيش في رحابه «لقد انقضى الزمان الذي كان ينظر فيه الى الادباء والفنانين على انهم جماعة من الهائمين على أوجههم او المنطوين على أنفسهم، او المجترين لاحلامهم وآلامهم الخاصة او الباكين لضياعهم وخيبة آمالهم في الحياة، وجاء الوقت لكي يلتزم الادباء والفنانون بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها»[٦] تلك حقائق قد غابت عن أذهان هذا النفر من نقاد القصيدة العربية المعاصرة، فهي قصيدة حاولت ان تخلق مثلا جديدة للشعر حسب إدراكها الفني النابع من واقعها غير المحدود ولم تقف عند مجرد هذا الادراك، بل تعدته الى تغيير النظرة الاجتماعية الى العملية الشعرية باعتبارها صورة من صور الفكر الانساني الذي لا يمكن ان يفصل فيه الشكل عن المضمون .. وهي قبل كل شيء، مظهر من مظاهر الحضارة العربية الجديدة بثقافتها المطلة على ثقافات الانسان المعاصر والمتأثرة بها لانها ذات نزعة إنسانية تتجاوز حدود المكان الضيق والمحلية. فهي ترفض التفكير بعقول مفروضة[٧] عليها لانها تأبى ان تكون بوقاً. إنها تنبض بالحياة كما تراها هي لا كما يراها الآخرون من نقادها. ولكن النقاد والباحثين الذين ايدوا هذه الثورة الجديدة في الشعر العربي قد تطرفوا كثيراً في اظهار فنيتها وتجسيد مكانتها الادبية، على الرغم من انها تجربة ماتزال جديدة، فجاؤا باحكام مطلسمة عدوها ضرباً من الاصالة وبلوغ الغاية وتحقيق الهدف «.. ان تجربة هذا الشعر الفنية التي لم تتجاوز العشرين عاماً من عمرها بعد. استطاعت ان تعكس من خلال انبثاقها الثوري العفوي وتعقدها وتشابك معطياتها ومدلولاتها التعبيرية ازمة الجيل العربي الجديد كلها وتطلعات هذا الجيل وتحدياته رغم ان الكثير من الشعراء العرب المحدثين اضطروا الى تضخيم الأزمة واطلاقها نتيجة اعتقادهم الخاطىء بان استغراقهم المطلق في الازمة يحقق نجاحاً شعرياً هائلًا او نتيجة هروبهم من الواقع الحي وانسياقهم وراء خرافة الميتافيزياء ومعطيات الفكر الوجودي الحديث الذي جعلهم احيانا كثيرة يبررون عواطفهم الهروبية ومشاكلهم الشخصية التافهة بتصورات رمزية وربوبية كاريكاتورية مزيفة»[٨].

- ٣ -

وفي ضوء هذه المناقشات والحماس والتعصب ظهرت حركة الشعر الحر في ادبنا المعاصر بعد الاربعينات من هذا القرن وهي مزودة بتجارب تستحق الثناء والتقدير في بعضها وتستحق الاهمال والتجريح في بعضها الآخر، وهو امر طبيعي في كل فن من الفنون الانسانية وحتى في الشعر العمودي الذي تعصب له المحافظون . وقد اكد رواد ودعاة هذه الحركة ان الشعر الحر «ليس حر اً من قيد القافية فحسب بل انه ايضا اكثر مرونة . انه يمكّن الشاعر من تنويع الايقاع تبعاً للفكرة والعاطفة»[٩] وبذلك فان القصيدة الحديثة تتمتع بالحرية التعبيرية والشكلية من حيث الصياغة الموسيقية ولكن هذه الحرية يجب الا تفهم بانها نوع من الفوضى ، كما يزعم نقادها ، او كما يتصور بعض من حاول النظم بها من الشعراء الشباب اليوم حين استعاروا عن طريق السلخ والمسخ «وجه اللامبالاة واحساس العبث المطلق في الوجود»[١٠] من اعلام الشعر الغربي ، اعتقاداً منهم انهم يمثلون البعد الفني العميق في الذؤرة الشعرية العربية المعاصرة ، بيد اننا يجب ان نفهم بوعي وادراك ان وجود القواعد والاصول في الفن لا تعني الاستعباد بأي حال من الاحوال ، كما ان الخروج والتمرد والثورة على هذه القواعد والاصول والقوالب والاطر لا يعني هو الآخر اضطراباً او تشتيتاً او فوضى فنية . فالقصيدة العربية المعاصرة قد تحررت فعلًا من قيود لا ضرورة لها ولكن ذلك لا يعني انها تحررت من قواعد فنية ، لانها بدأت تكون لنفسها فناً خاصاً بها ، فريادة بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وبلند الحيدري وعبدالوهاب البياتي لم تكن ريادة «فوضوية» اي انها لم تنطلق دون وعي بالواقع الادبي المعروف للأمة العربية ، بل ان ضرورة تطور الحياة الجديدة فرضت على الشعر العربي استجابة جديدة تمثلت بميلاد الشعر الجديد الذي لم ينقطع عن تراثه الذي غذاه بالحس الفني رغم تأثره ، اي الشعر الجديد ، بالاداب الاوربية كظاهرة حضارية اقتضتها ظروف المعاصرة الحضارية بين الثقافة العربية والثقافات العالمية الاخرى . فالسياب مثلًا يشرح لنا طريقته في التأليف الشعري الجديد بقوله « ... فالطريقة التي أكتب بها أغلب قصائدي الان هي مزيج من طريقة ابي تمام وطريقة إيديث ستويل : إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين في كتابة الشعر»[١١] .

لاشك في ان السياب قد جمع بين الماضي والحاضر بلباقة وابداع في مراحل حياته الشعرية المعروفة لمن قرأه او درسه ، وتلك ظاهرة طبيعية في الفن . فان الفنان عندما يسعى في سبيل استرداد الماضي ، انما هو ، دون ادنى ريب ، يسعى في سبيل الحقيقة . كما ان اكتشاف طريق الى لماضي معناه القيام بالوظيفة الابداعية التي يمارسها الفنان . وهكذا يولد الجديد الأصيل وليس الجديد المبتذل الذي لا يقوى على البقاء . فالتجربة الزمنية هي التي تقرر جودة الأثر الادبي . الأصالة والصدق ، والنزعة الانسانية ، والتركيب المتقن ، والصياغة الفنية كلها أمور تتبناها القصيدة الناضجة الجيدة .

ان الشاعر مهما كان قديماً مقلداً ، او جديداً محدثاً ، مطالب في كل حالة بالصدق «ليتسق ظاهر لفظه مع باطن ضميره»[١٢] كما يقول بعض النقاد . والصدق في التعبير مهما اختلفت وتباينت اشكال ذلك التعبير ، انما هو رصيد لفكر الشاعر . فالجرس الذي يخلقه النسق الموسيقي او الايقاع او الوزن او الشكل الشعري بعامة ، انما هو صدى للمعاني التي تدور في اعماق ذات الشاعر . وهنا يختلف الشعراء قوة او ضعفاً في تجسيد صورهم الفنية وفي رسم أبعاد فكرتهم ، وأخيراً في قدرتهم على الخلق والابداع .

- ٤ -

لاشك في ان القصيدة العربية المعاصرة أرادت مخلصة ان تصطنع لنفسها «كوناً» مستقلًا يمثل سماتها ويظهر وجهها الفني للعالم ، ولكنها في بعض نماذجها قد بالغت في رسم صورها فشحنتها بالغموض والتجريد والرمزية لدرجة ضاعت فيها الحقيقة العفوية التي تعد من ضرورات التعبير الفني ، حتى لقد صارت تلك الظواهر من خصائصها الفنية ، او اذا شئنا من خصائص هذا «الكون الفني» الجديد . وهنا يتجلى لنا موقف النقاد مدحاً او قدحاً في أصالتها ، علماً ان تصوير القصيدة العربية المعاصرة لكل مافي العصر من تناقضات لا يبرر الاغراق والاستغراق في الغموض والرمزية والتركيز . فالرمزية الجديدة قد رضعت دون ادنى شك من ثدي الرومانسية التي غذتها التراجم الحديثة عن الآداب الاوربية والعالمية بالاضافة الى نزعة الألم والحنين عند الشاعر العربي ، وهي نزعة عريقة في القدم حدثتنا عنها المقدمة الغزلية والطللية في القصيدة الجاهلية منذ نشأة الشعر العربي . ولا ننسى ان هذه

الرمزية الجديدة في القصيدة الحديثة قد تأثرت ببعض الشعراء الكلاسيكيين كشوقي والجواهري والشبيبي والحبوبي واليازجي وبدوي الجبل والأخطل الصغير .

ان الحرية في التعبير ، واستخدام الحوار الداخلي ، والاقتباس ، والرمز والاسطورة المأخوذة من الحياة اليومية وملامح التأريخ العربي والانساني أصبحت من الخصائص الفنية التي تميز القصيدة الجديدة من غيرها من النماذج الشعرية الاخرى في ادبنا المعاصر ، وقد تبلورت تلك الخصائص في ميزة كبرى هي انها لا تقسر التجربة الشعرية على الانصباب في قالب مفروض سلفاً بل تسمح للتجربة بان تصوغ لنفسها القالب الذي يلائمها حسب طبيعة الذوق الشعري العربي ومتطلبات روح العصر المتطورة والمتجددة فاعتماد الشاعر الحديث على ثقافته الواسعة اكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة جعله يجنح الى الغموض لا التعقيد وأعني به الغموض الفني وغالباً ماتستحيل ثقافة الشاعر الى «رموز» يصعب فهمها على غيره وقد تأخذ شكلًا أقرب الى الحوار الذاتي او «المونولوغ» فان «الخطاب عند الشاعر الجديد غير حقيقي يجعل منه وسيلة لتحويل النظر الى داخليته» وقد علل بعض الباحثين ظاهرة «التركيز» كصفة من صفات الغموض في الشعر العربي الحديث بان تجارب الشاعر الفكرية أشد ذاتية من تجارب أسلافه فهو يبدو في عملية التعبير «وكأنه ينحت من صخر ، انه كالكظيم الذي لا يستطيع ان يبوح ببلواه ، لانه حائر بين نوازع كثيرة لم يستطع ان يحدد موقفه تجاهها ، ومن هنا يجد نفسه سعيداً كل السعادة اذا استطاع ان يشكل في بضع جمل صورة يمكن ان تتمثل فيها تلك الازمة ، فلا بدله اذن من التركيز الشديد»[١٣] . وبذلك يجد راحة نفسية غير مباشرة قادته من حيث لا يشعر الى شيء من الغموض . وقد يلح الشاعر المعاصر على العلاقات الداخلية في العمل الفني اكثر من إلحاحه على تصوير هذه العلاقات للعالم الخارجي وهذا هو لب «التجريد»[١٤] في الفنون كلها قد يحاول الشاعر ايضا التحرر من قيود ذاته في حين انه عاجز عن صهر هذه الذات في المجموع او قد يكون رافضاً لذلك فيخلق هذا الصراع في نفسه نزعة الى التجريد وأخيراً الى الغموض الذي يزداد تعقيداً عندما يقدم لنا مالا نتوقعه وقد وصف هذا «اللاتوقع» بانه الحقيقة الغريبة في الشعر الحديث .

ومهما يكن من أمر هذه الخصائص الفنية التي اقتضتها طبيعة العصر والتعبير عنها وعكستها القصيدة الحديثة فان بعض الشباب الذي حاول النظم فيها قد أساء فهم التجديد واعتقد انه الغموض الذي يصل الى درجة العبث والغثيان بحيث تضيع التجربة ـ ان وجدت تجربة ـ فتفقد أصالتها وقد اصبح هذا النفر العابث عبـــئاً ثقيلًا على القصيدة المعاصرة حين بدأت تعاني منه ، داعية الى نبذه والتحرر منه بالاضافة الى ان النماذج التي تنشر باسم القصيدة المعاصرة قد مهدت السبيل الى انتقادات عنيفة قللت من قيمة هذه القصيدة في محاولاتها الاصيلة الجيدة وقد تناسى هذا النفر من أدعياء الجديد «ان الفن والشعر خاصة هو مرادف للمعرفة الحرة ، تلك المعرفة التي تقوم على المشاركة بين ذاتية الفنان وذاتية الاخرين ، ومن خلال تلك المشاركة يقترب الشعر من الواقع وبالتالي يقترب من صدق التعبير عن هذا الواقع»[١٥] . فاذا أخفق الشاعر في تصوير تلك المشاركة او خلق الحس الشعري فيها ، على أقل تقدير ، فمعنى ذلك انه قد أخفق في نقل تجربته فتبدو حينئذ مجرد تسويد صفحات لا قيمة لها مهما حاول ان يسطرها باي نسق وبأي مداد براق أراد . فالفن ـ ومنه الشعر ـ في الحديث عن طموح الانسان وصراعه مع الحياة ، ليس غاية في حد ذاته ، بل هو وسيلة لتحقيق غاية .

وعلى الشاعر الشاب ان يدرك تمام الادراك ان القصيدة العربية المعاصرة ليست ضرباً من العبث والسطحية والابتذال . هي صورة من صور الادراك والفن تهدف الى تطوير المجتمع والتعبير عن حاجاته وتطلعاته في هذا العالم المضطرب ... وهي بعد كل ذلك تحتاج الى مهارة وموهبة ، وقدرة واحساس فني مرهف .

(الهوامش والمراجع)

(١) د. سامية احمد أسعد ، النقد الادبي بين العالم والفن» ، ص ٥٥—٦٢ ، مجلة الفكر المعاصر عدد ٥٣ يوليو ، ١٩٦٩ .
(٢) د. فاطمة موسى ، النقد والثقافة المعاصرة ، ص ٦٧—٧٠ ، الفكر المعاصر ، عدد (٥) ، يوليو ، ١٩٦٥ .
(٣) د. جمال الدين الرمادي ، احمد زكي ابو شادي شاعراً ومفكراً ، ص ٨٠—٩٠ ، الفكر المعاصر ، عدد (٢٠) ، اكتوبر ، ١٩٦٦ .
(٤) د. فؤاد زكريا ، مشكلة الكم والكيف في الثقافة ، ص ٣٢—٣٩ ، الفكر المعاصر ، عدد (١١) ، يناير ، ١٩٦٦ .
(٥) س . مورية ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ترجمة سعد مصلوح ، مطبعة المدني ، ط ١ ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ٥٢ .
(٦) جلال العشري ، شاعر الالتزام والاغتراب ، ص ٤٢—٥٢ ، الفكر المعاصر ، عدد ٣٢) . أكتوبر ١٩٦٧ .
(٧) المصدر نفسه ص٥٢ .
(٨) أمطانيوس ميخائيل ، دراسات في الشعر العربي الحديث ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط ١ ، ص ٢٤ ، ٢٥ .
(٩) س موريه ، المصدر السابق ، ص ٧٨ .
(١٠) أمطانيوس ميخائيل ، المصدر السابق ، ص٢٦ .
(١١) د. عزالدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٦٢ وأنظر ايضاً مقالة حسن توفيق ، مفهوم الشعر الحر عند السياب ، ص ٦٠—٦٧ ، الفكر المعاصر ، عدد (٤٥) يناير ١٩٦٩ .
(١٢) د. زكي نجيب محمود ، ضمير الكاتب ودستور المثقفين ، ص ٦—١٥ ، الفكر المعاصر ، عدد (١١) ، يناير ١٩٦٦ .
(١٣) د. شكري محمد عياد ، الغموض في الشعر الحديث ، ص ٤٢—٤٩ ، الفكر المعاصر ، عدد (٢٦) ، أبريل ١٩٦٧ .
(١٤) المصدر نفسه ص ٤٢ .
(١٥) جلال العشري ، أزمة الشعر الجديد والبكاء بين يدي زرقاء اليمامة ، ص ٧٠—٨١ ، الفكر المعاصر ، عدد (٥٣) ، بوليو ١٩٦٩ ، وأنظر مقالته الموسومة بـ«محمد مندور .. الناقد الايديولوجي» ص ٦٤—٧٤ ، الفكر المعاصر ، عدد (٧) سبتمبر ١٩٦٥ .

الفصل السادس

موقف النقد من قضية التعبير في القصيدة العربية المعاصرة

من البديهات المسلم بها في الدراسات الادبية الحديثة ان النقد هو فن دراسة الاساليب وتمييزها وصولا بها الى تقويم فني قائم على اساس التحليل والموازنة . والاسلوب ، في هذا التحديد الموجز ، يعني البحث عن جذور التعبير الذي تخلفه التجربة الادبية بأبعادها المختلفة : النفسية ، الاجتماعية ، العقائدية ، والحسية والوجدانية . الامر الذي جعل مهمة النقد عملية فنية اكثر من كونها تأثرية ذوقية ، فتشعبت اتجاهاته وتعددت مذاهبه وتباينت مقاييسه وموازينه تبعا لاختلاف أساليب التجربة الادبية ذاتها من جهة ولارتباط الادب بحركية المجتمع وتطوره الطبيعي من جهة اخرى . لذلك فان مسألة الاختلاف في النتيجة والتقويم الفني تبدو ، في مثل هذا المجال ، مسألة طبيعية وخاصة اذا كانت قد اعتمدت على مقياس نقدي منهجي والا فهي ضرب من العمومية والشمولية التأثرية التي سرعان مايذوي أثرها وتتلاشى اهميتها في واقع الدراسات النقدية .

ان القصيدة العربية المعاصرة تعاني ازمة في التعبير متأتية من سوء فهم عام للحرية اللغوية وجهل مغلف ببلاغة مدعاة يكمن في مصطلح تعبيري شائع هو (الغموض الفني) .

فالغموض الفني في العملية الشعرية ليس معناه فناء الوضوح والابانة في

التعبير عن التجربة الادبية ـ الحسية والمعنوية ـ وانما معناه تكثيف الصور الفنية في التعبير عن تلك التجربة دونما استبداد من الفردية المستغرقة بالرمز والطلاسم بحيث يتعذر على القارىء فهم تلك التجربة واخيرا الفشل في خلق الاستجابة الفنية والذوقية في نفسه ، الاستجابة التي يخلقها تيار الوعي القائم على ادراك ماهية الرمز وبعده الفني من خلال انسجام موضوعي بين الشاعر ـ في تجربته ـ والقاريء في مدى فهمه واستيعابه للنص دون ان يفقد ذلك الغموض شخصية صاحبه ويبدد ابعاد تجربته في متاهات من العبثية والفراغ والانعدامية تقربه من المذهب المعروف «بالدادية» حين حدده احد دعاته وفنانيه بقوله «اننا نزدري كل شيء ، ولا نعتقد في اي شيء ، فقد لفظنا كل مايتعلق بالماضي ، وهذا هو ماطلقنا عليه اسم الدادية ، وهي لا تتصل بمذهب معين او اتجاه اجتماعي خاص ، فهذه الاتجاهات والمذاهب لها برامجها المحددة . اما بالنسبة لنا فاننا نهدف الى الانعدامية ، شعارنا اللاشيئية ورمزنا هو الفراغ الاجوف»[1] . ان الشاعر العربي المعاصر اذا قدر له ان يكون «داديا» فهذا يعني ان تجربته تبدو ضربا من «المسخ الادبي» الذي لا تعرف له هوية قومية او انسانية . وما احوجنا الى الاحساس القومي الانساني في تجاريب قصيدتنا المعاصرة في مثل هذه الظروف التي تحتم على الشاعر المعاصر ان يكون ربيبها في الوقت الذي يستطيع ان يستمد من تراثه الشعري القديم العريق اكثر من احساس وتجربة وفن منظور عصري انساني لهذا التراث . لا ان يقطع صلته به ، عن قصد وجهل . وليس عن روية وامعان نظر وتعميق احساس . وقد يبرر الشاعر العربي المعاصر غموضه الفني تبريرا توفيقيا حين يقرر انه لا يهدف الى «الانعدامية» ولا يتخذ «الفراغ» اساسا له في قصائده وتأملاته الشعرية ، بل يعتمد الاعتماد كله على ماصطلح عليه . في الاوساط الادبية ، «بالحس الخالص البعيد عن اية نزعة جمالية» وهو بذلك يضفي على تجربته وشخصيته الضائعة صفة «السريالية» في التعبير عن خلجات نفسه غير المرئية دونما اكتراث بالادراك وفق تحديد اندريه بريتون منطوق السريالية في نشرته التي اصدرها عام ١٩٢٤ اذ قال : «السريالية هي التعبير السيكولوجي عن احساساتنا سواء بالرسم او الكلام . ومن الامور المسلم بها انه يجب الا يخضع هذا التعبير لسيطرة الادراك»[2] . وقد يبدو الشاعر العربي المعاصر

تائها ، غريبا ، ضائعا بين هذه المذاهب الادبية التي وجدت في تربة غير تربته وبيئة غير بيئته ، معتقدا انه قد حقق الكمال وبلغ الغاية في التجديد والاصالة متناسيا ان هذا الاعتقاد قد جره من حيث لا يشعر الى تبني «غموض مقصود» مرده الى فقدان الثقة في معانيه واضطراب الفكرة في تجربته لانه في مثل هذه الحالة لا يختلف عن اولئك الادباء الذين وصفهم مرة سومرست موم بقوله «انهم لا يفكرون قبل الكتابة وانما هم يفعلون ذلك اثناءها ، كان القلم يخلق الفكرة» .

وبذلك يخفق الشاعر العربي المعاصر ـ ان لم يكن قد اخفق فعلا في كثير من محاولاته ـ في ان يكون مفكرا صادق الحس «ينقل الينا حقيقة النفس الانسانية وجوهرها»[٤] بعيدا عن التقليد السلفي العقيم او التجديد المستغرق في الغموض والعدمية .. ان الشاعر المعاصر مطالب باثبات موقف شعري اصيل وهو بعد ذلك حر في ان يكون من يشاء شريطة الا يبدد التجربة حين تغدو ـ ومن خلال هذا الغموض اللامنتمي ـ ضربا من الواد الادبي المقصود والعقم الفكري البارد ، في الوقت الذي يسعى فيه الاديب المعاصر الى تجسيد دوره الايجابي في الحياة حين يكشف عن خفايا النفس الانسانية وينفذ الى اسرارها البعيدة والمعقدة بالاضافة الى ايمانه الخالص بتعميق الشعور بالحياة والدفع بها الى تحقيق الطموح الانساني في تحقيق العدالة وتشخيص امراض وعلل المجتمع المصور في التجربة الادبية ـ موضوع الصورة والتعبير ـ ومن خلال الرؤية الصريحة الواضحة للمجتمع وليس من خلال الرؤية الغامضة المعقدة التي تتلاشى فيها فرصة البحث عن الطموح وتأصيل وجوده من خلال التجربة الجماهيرية او الشعبية او النظرة الواقعية الى الفن والادب .

اذا كانت مهمة النقد «تنحصر في مزج الاسس والقوانين والمذاهب الفنية بالمضمون الاجتماعي الذي يرتكز عليه النقد كدعامة قوية من دعائمه العديدة»[٥] فان للغموض الفني دور مهم من حيث التعبير عن «المضمون الاجتماعي» الذي يفترض فيه ان يكون خلاصة تجربة او مجموعة تجارب لشعب من الشعوب او امة من الامم . ولكي يسمو المضمون الاجتماعي الى حد الفعل والتأثير والاستجابة يشترط في التعبير عنه وجود مثل تلك الحدود على أقل تقدير ، علما ان المضمون الاجتماعي لا ينفصل عن نظرته الانسانية او

مضمونه الانساني . فالقصيدة التي تعالج مشكلة اجتماعية محلية لابد لها ان تفتح كوة وجدانية على المضمون العالمي او الانساني ايمانا من الشاعر بانه يعانق انسان العصر اينما وجد نظرا لان «المشكلة المحلية التي لا تتصل من بعيد او قريب بمشكلة انسانية عامة لا تليق بان تكون مشكلة مجتمع مهما يكن امر هذا المجتمع»[٦] .

لاشك في ان المضمون الاجتماعي في القصيدة هو لون من الوان «المضمون الدرامي ، على حد تعبير بعض النقاد الاوربيين ، وهذا يعني بطبيعة الحال البحث عن الروابط التي تؤلف وحدة القصيدة الفنية حيث تلعب الرمزية ، في ايحائها بديلا عن الافصاح وفي تلميحها بديلا عن العرض ، او الغموض الفني دور معامل الارتباط بين خبرات الشاعر وتجاربه المختلفة حين تنسجم وتتآلف في تعبير فني منسق ذي «قيمة» تحتم على النقد البحث في اصالتها الفنية من خلال ادراك أبعادها واعماق رمزها ورصيدها الانساني .. نحن نفترض ان الغموض هو الرمز ، وان الشاعر الغامض الذي بلغ به غموضه الى درجة نبذ فيها الكلمة واتجه نحو الحرف ـ كما يتجلى ذلك عند اصحاب مذهب الحرفية حين اهتموا «بالمدلول النغمي للحرف» واعتمدوا «على الصمت الذي يتخلل القصيدة»[٧] ، هو شاعر مبدع واصيل .. هذه مجرد افتراضات محضة تبدو نظرية لا قيمة لها في صراع الانسان المعاصر ، الا اذا أدرك الشاعر انه ملتزم بالمضمون الاجتماعي الدرامي التزاما يخضع فيه الغموض او الرمز الى ايحاءاته ودوافعه من داخل التجربة وليس من خارجها وهنا تكمن اصالة التجربة وليقل النقاد ماشاء لهم القول في ذلك ، فتلك مسألة تقدير وتقويم فنيين نقديين تخلقهما التجربة الفنية الناجحة بحكم الضرورة .

لقد بالغ بعض الشعراء والكتاب والنقاد في فهم الحرية التعبيرية لدرجة صارت فيها تلك الحرية ضربا من الفوضوية والعبثية حين تحررت «الحرية اللغوية» بل وتجردت من دلالاتها الاصلية التي اوجدها تطور المجتمع الانساني وصراع الطبقات الاجتماعية واضطراب الفلسفات وتيارات الفكر الانساني فبرزت في واقع الجدل الادبي النقدي مصطلحات ومذاهب جديدة انطلقت من تبيان موقف او تحديد وجهة نظر من تلك الحرية التعبيرية . فالكلمة الشعرية الجديدة ـ وهي نواة التعبير وبنيته الفنية المعول عليها في

بناء التجربة الادبية : القصيدة ، الرواية ، القصة ، المسرحية والمقالة ـ تولد من اعماق شعور مبهم مجردة عن اي ارتباط او علاقة بما يحيط بها من اجواء حين وصفها جوتفريد بن في دعوته الى الشعر المطلق والتعبير الجديد بقوله «لا علاقة لها بالعقل ولا علاقة لها بعلة ولا علاقة لها بعلاقات اخرى . انها كلمة من عالم التعبير، تعبر عن التحول الداخلي .. الباطني الذي يجري في الشعور الملغي»[٨] ان مثل هذه التحديدات النفسية والفلسفية قد عقدت التعبير فصيرته مزاجا انطباعيا اكثر من كونه بناء فنيا يخدم هدفا معينا في الحياة ، ان ازدحام هذه المسميات والمذاهب الادبية كالدادية والسريالية والمستقبلية والتعبيرية في ذهن الشاعر العربي المعاصر قد شوهت تجربته وصيرت تعبيره سطورا ميتافيزيقية لا قيمة لها فانطبقت عليها عبارة هربرت ريد المشهورة بانها ضرب من «العدمية الجمالية»[٩] .

أين مكان الشاعر العربي المعاصر من هذه المذاهب الادبية ، هل حقق عملا شعريا رائعا يستحق الاعتبار؟ هل ادرك ضياعه وغربته بين هذه المصطلحات ؟ هل استوعب تجربة عصره ؟ هل رفع صوته القومي الانساني دفاعا عن حقه وقضاياه ؟ هل خلق تجربة تتجلى فيها خصوصيته الفنية ؟تلك اسئلة ينبغي ان يجيب عنها النقد المنهجي الموضوعي بأمانة وصدق بعيدين عن التطرف والمبالغة والاقليمية .. النقد يقول لنا ان الشاعر المعاصر يجب ان يعيد النظر من جديد في كيانه الفني ، يجب ان يكون الشاعر اصيلا يهتم «بالنوع» الخلاق قبل «الكم» المشلول وليس ذلك عند الشاعر العربي الموهوب بالامر الصعب .

الهوامش والمراجع :-

(١) د. فائق متي ، السريالية في النقد المعاصر ، ص ٤٩–٥٠ مجلة الفكر المعاصر ، عدد (١٨) . القاهرة ، اغسطس ١٩٦٦ .

(٢) ن .م . ص ٥٠ .

(٣) سومرست موم ، تجربتي في الادب والحياة ، ترجمة جعفر صادق الخليلي ، مراجعة الدكتور عناد غزوان اسماعيل ، منشورات احمد عويدات ، بيروت ، ١٩٧٥ ، ص ١١ .

(٤) فاروق فريد ، كفافيس .. الشاعر السكندري ، ص ٦٠–٦٩ مجلة الفكر المعاصر ، عدد (١٥) مايو ١٩٦٦ .

(٥) الفكر المعاصر ، عدد (١١) ، ١٩٦٦ ، ص ٦٥

(٦) د. سهير القلماوي ، الادب بين المحلية والعالمية ، ص ١٦–٢٢ الفكر المعاصر ، عدد (١١) يناير ، ١٩٦٦

(٧) محمد عبدالله الشفقي ، أدباء الطليعة في المغرب ، ص٦٩–٧٧ . الفكر المعاصر ، عدد (١١) يناير ، ١٩٦٦ .

(٨) د. مصطفى ماهر ، جوتفريد بن والشعر المطلق ، ص ٤٠–٤٩ الفكر المعاصر ، عدد (١٥) مايو ، ١٩٦٦ .

(٩) علي جمال الدين عزت ، نقد الفن عند هربرت ريد ، ص ٨٠–٨٧ الفكر المعاصر ، عدد (١٩) سبتمبر ، ١٩٦٦ .

الفصل السابع

الصورة في القصيدة العراقية الحديثة

استقراء نقدي

- ١ -

في المعجم النقدي المعاصر. مصطلحات كثيرة ومتنوعة تمثل خزينه الثقافي المؤثر والفعال في الحركة الثقافية والادبية بعامة، علماً ان ميلاد المصطلحات النقدية الجديدة يعد الوجه المتحرك من الثقافة الادبية النقدية بمعناها الحضاري والفكري والانساني، فالمصطلح النقدي ظاهرة ادبية في دلالتها ومعانيها وان الوقوف على ماهيته وخصوصيته النقدية نشأة وتطوراً هو ملمح فكري وحضاري محض ذو اهمية بارزة في النقد التطبيقي والتحليل الادبي او اذا شئنا في القراءة الدقيقة، التحليلية للتجربة الادبية او النص الادبي من الداخل والخارج.

لاشك في ان انتقال اللفظة، اي لفظة، من معناها العام الى معناها الخاص ـ وهي المعادلة اللغوية المعروفة ـ يجعل تلك اللفظة «مصطلحاً» في السياق المعرفي الذي تستعمل فيه، حيث تصير لفظاً موضوعياً يؤدي معنى معيناً بوضوح ودقة يبعدان اي لبس او أبهام في ذهن القارىء او السامع. وهذا يعني ان «المصطلح» لا يوضع ارتجالاً فلابد من وجود مناسبة او مشاركة او مشابهة كبيرة كانت او صغيرة بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي.

فاذا انعدمت مثل هذه الحدود الموضوعية في دلالة اللفظة ـ المصطلح وقع

الاضطراب في استخدامها واستعمالها . ذلك الاضطراب الذي قد يؤدي الى سوء فهم تلك الدلالة ومن ثم قد يؤدي الى خلق احكام مضطربة يكتنفها الغموض والجهل معاً وخاصة في الثقافة الادبية والنقدية ، وهنا يبرز خطر الاضطراب في استعمال المصطلح واستخدامه في الدرس النقدي سبباً ونتيجة فكل منهج نقدي او اتجاه ادبي يتمتع بمصطلحاته الذاتية التي تميزه من غيره في التحليل والتطبيق او في النظرية والتعليل وبذلك يصير المصطلح النقدي او الادبي . بوصفه ظاهرةً ، ركناً مهماً من أركان الفكر الادبي في الثقافة النقدية .

برز مصطلح «الصورة Image , Imagery في النقد العربي في العقدين الأخيرين من هذا القرن حيث اختلف النقاد والدارسون والباحثون العرب المعاصرون في فهمه وتحديد دلالاته النقدية ولا سيما في بعض الدراسات والرسائل الجامعية في الوطن العربي . فظهر مصطلح الصورة عنواناً لبعض تلك الرسائل بأشكال ومسميات مختلفة[1] والصورة الأدبية ، والصورة الشعرية والصورة الفنية حيث أدى اختلاف فهم هذا المصطلح الى استحداث اجتهادات اصطلاحية فردية ، خلطت بين دلالته التراثية العربية والمعاصرة الجديدة ـ فبرز الاضطراب في استعمالها معياراً نقدياً حيناً او مظهراً بلاغياً حيناً ثانياً او شكلًا فنياً محضاً حيناً ثالثاً او دالة شعائرية حيناً رابعاً .. انه الاضطراب الحاصل من الخلط العجيب بين اشكال وانماط الصورة من جهة ودلالتها النقدية المعيارية من جهة ثانية . لذا كان لزاما على دارس «مصطلح الصورة» في القصيدة العربية الحديثة ولا سيما في القصيدة العراقية الجديدة ، تحديد مصطلحه بدقة علمية ودلالة نقدية واضحة ليتسنى له رصد هذه الظاهرة الفنية ـ اللغوية في ضوء قدرة الشاعر العراقي المعاصر على الابداع من خلال لغته الشعرية التي تمنحه وسيلة في منتهى الدقة والقوة الى تقديم الحقيقة الشعرية ـ اذ صح القول ـ الى الملتقي (القارىء) دليلًا واضحاً ودقيقاً ليظهر مدى استيعاب تجربة الشاعر وخبرته لمثل تلك الحقيقة . ومن هنا كان البحث في مصطلح الصورة ، في هذه الدراسة ، هو تحليل نقدي تطبيقي للتكافؤ والتعادل القائم بين اللغة الشعرية وتجربة الشاعر او بين التجربة الشعرية بوصفها تعبيراً صورياً والشاعرية بوصفها مهارة ذاتية خلّاقة في تحقيق التعادلية الشعرية الموفقة بين الحقيقة والمجاز بمعناها البلاغي او البياني من

جهة وفي استثمار اللغة الشعرية في القصيدة قاعدة حسية او ذهنية للصورة من جهة اخرى .

أللصورة إذن بوصفها مصطلحاً نقدياً جذور تراثية في النقد العربي القديم ؟ وان وجدت مثل هذه الجذور فإلى اي مدى تلتقي مع الدلالة النقدية الحديثة ؟ والى اي مدى تبتعد عنها في تجسيد التعادلية والتكافؤ الفنيين بين اللغة الشعرية والشاعرية في القصيدة العراقية الحديثة ؟

هذه ثلاثة نصوص تراثية تضطرد في النقد العربي القديم ، وهي لثلاثة نقاد وأدباء عرب معروفين ، تناولوا مصطلح الصورة بالإشارة والتحديد وهم : الجاحظ المتوفى سنة ٢٥٥هـ) وقدامة بن جعفر البغدادي (المتوفى ٣٣٧هـ) وعبد القاهر الجرجاني (المتوفى سنة ٤٧١هـ)

يقول الجاحظ «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني . وانما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج ، وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجوده السبك ، فانما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير «الحيوان ، حـ ٣ ، ص ١٣١»

لاشك في ان الجاحظ في هذا النص لم يحدد بدقة نقدية معنى (التصوير) ولكننا نستطيع القول بكل اطمئنان انه قد اشار بوضوح تام الى عناصر (التصوير) الشعري . فالشعر بنظره يقوم على أركان مهمة : الوزن وصحة إقامته ، الطبع والابتعاد عن التكلف ، الصياغة اللفظية البارعة ، الوحدة العضوية او جودة السبك او النسج المتقن واخيراً القدرة على التصوير وبراعة الشاعر الخيالية في رسم صوره وتفرده في ذلك الخيال ، ويؤكد الجاحظ في مكان آخر اهمية السبك والوحدة التلاحمية في القصيدة حين يقول : «وأجود الشعر مارأيته متلاحم الأجزاء ، سهل المخارج ـ فنعلم بذلك انه قد أفرغ واحداً وسُبك سبكاً واحداً ، فهو يجري على اللسان كم يجري الدهان» [البيان والتبيين ، جـ ١ ، ص ٦٧] لذلك فإن (التصوير) عند الجاحظ يعين كل هذه الدلالات اي ان الصورة الشعرية عنده نسيج جمالي متقن تشترك في بنائه شاعرية الشاعر بمهارتها المتميزة فضلًا عن عناصر البناء الشعري الأخرى كالموسيقى الشعرية والطبع الشعري والصياغة اللفظية البارعة التي تجعل المعاني العامة فريدة تخلق الاستجابة في نفس متلقيها القارىء او السامع . (فالتصوير) عند

الجاحظ لا يختلف اهمية ودلالة عن (تخير اللفظ) و(سهولة المخرج) و(كثرة الماء) و(صحة الطبع) و(جودة السبك) و(تلاحم اجزاء القصيدة) وهي عناصر الصورة عند الجاحظ من الناحية الادبية . لذا عُدَّ الجاحظ في هذا التحديد ناقداً رائداً في تثبيت أسس هذا المصطلح (الصورة ـ التصوير) تمهيداً لاستقراره في النقد العربي .

يقول قدامة بن جعفر «.. إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة ، والشعر فيها كالصورة ، كما يوجد في كل صناعة ، ومن ان لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها ، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة [نقد الشعر ، ص١٧]

يرى قدامة في هذا النص ان الشاعر حر في اختيار معانيه وان المعاني كلها معرضة للشاعر ولكن الشاعر المجيد هو الذي يحسن اختيار المعنى ويحسن تصويره بألفاظ او اشكال جيدة ايضاً . «فالمعاني» «مادة» القصيدة قد يصوغ منها ـ اي المعاني ـ قصيدة غنائية او تعليمية او قصصية او ملحمية حسب فهمنا لانواع الشعر وهي «مادة» تصلح لكل اغراض الشاعر الشعرية من غزل ومدح وهجاء ووصف ورثاء .. «فالصورة» عند قدامة الشكل الفني الجديد الذي يُصاغ من «مادة الشعر» ـ اي من المعاني ـ فالشعر هو الصورة ، اي ان مقاييس جودة الشعر او رداءته تكون على وفق جودة الصورة عند الشاعر او رداءتها . ويكون قدامة بذلك قد جعل (الصورة) ـ بهذا المفهوم ـ مقياس الجودة والرداءة على حد سواء . فإذا كان الخشب مادة النجارة والفضة مادة الصياغة فإن «المعاني» مادة الصورة الشعرية التي هي الشعر ، اي ان (الشعر ـ الصورة) مظهر فني من مظاهر (المعاني) او (اللغة الشعرية) ولكي يحقق الشاعر طموحه الفني في خلق قصائد جيدة ، هي في رأي قدامة ، صور جيدة عليه ان يتوخى البلوغ من التجويد ، في ذلك في ضوء قوة الشاعر في صناعته او مهارته او شاعريته واقتداره عليها وهذا مايوضحه قول قدامة في الموضوع ذاته» وعلى الشاعر اذا شرع في اي معنى كان من الرفعة والصنعة .. وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة . ان يتوخى البلوغ من التجويد في ذلك الى النهاية المطلوبة» [نقد الشعر ، ص ١٧ــ١٨]

يقول عبدالقاهر الجرجاني : «ومعلوم ان سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وان سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم او سوار» [دلائل الاعجاز ، ص ١٧٥]

ويبدو عبدالقاهر ، في هذا النص ، متأثراً بكل من الجاحظ في فهمه للتصويروقدامة في فهمه للمعاني مادة للشعر ـ الصورة . فهو يرى ان «التصوير والصياغة» سبيلًا الكلام الفني ، وان المعنى مادة الصورة والصوغ الشعريين من الناحية الفنية . ومن المجمل العام لنظرية عبدالقاهر الجرجاني في النظم والتأليف القائمة على ان اللفظ والمعنى والتعلق تركيب لغوي واحد يخلق النسق او النسيج المتماسك في العلاقة او مجموعة العلائق بين اللفظ والمعنى . «فالصورة» على وفق هذا التصور وهذا الفهم الدلالي لماهية التركيب في الجملة الشعرية ، تعني عنده روح تلك العلاقة التركيبية ـ الدلالية في قدرة الشاعر على تصوير المعنى وصوغه . فالخاتم او السوار شكل جديد ـ تختلف مستوياته الجمالية باختلاف مهارات مبدعه ـ من مادة الذهب او الفضة ، اي ان هذا الشكل الجديد هو «صورة» جديدة لمادة معروفة تؤلف الجانب العام من المهارة الفنية «اما الصورة» فهي الجانب الخاص من تلك المهارة حين تصير من خلال الصوغ مظهراً فنياً قائماً بذاته يتباين الشعراء فيه جودة او رداءة فالمعنى روح الصورة ومادتها والصورة الشكل الفني للمعنى ودلالته الابداعية والجمالية .

تؤكد هذه النصوص النقدية الثلاثة ان (التصوير) و(الصورة) و(الصوغ) هي العناصر الفنية للتعبير اللغوي الذي تمثله اللغة الشعرية في هذه القصيدة او تلك «فالصورة» بوصفها مصطلحاً أدبياً في التراث النقدي العربي تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة استعمالًا فنياً يدل على مهارته الابداعية ومن ثم يجسد شاعريته في خلق الاستجابة والتاثير في المتلقي . فالصورة هي الوعاء الفني للغة الشعرية شكلًا ومضموناً .

اما مصطلح الصورة في النقد الغربي ولا سيما الانكليزي، فله دلالات مختلفة ومتباينة بين النقاد والدارسين المحدثين.[٢] واختلاف دلالات هذا المصطلح تمثل المراحل الاصطلاحية ـ النقدية التي مرّ بها قبل استقراره في الدرس النقدي الحديث . يعدّ العصر الإليزابيثي (بعد النصف الاول من القرن

السادس عشر الى مطلع القرن السابع عشر) عصر النهضة الادبية في الشعر والمسرح الانكليزيين فهو عصر (إدموند سبنسر) و(شكسبير) حيث تبلورت فيه اللغة الانكليزية في شكلها الحديث وقتئذ . وفي هذا العصر تعني (الصورة (Image , Lmagery) المحسنات اللفظية ولاسيما مايتعلق منها بالجانب الحسي او الرؤية ، أي انها تدل على الصورة البصرية بالدرجة الاولى ويبدو ان هذه الدلالة ذات علاقة بمصطلح (الخيال) Imagination الذي تعددت تحديداته ، ولعل اهمها واكثرها شيوعاً هو الطاقة او القوة المسؤولة عن خلق الصورة البصرية ـ Visual Images منفردة او مجتمعة او مرتبطة مع غيرها . وتطور معنى (الصورة) ليعني التطوير الذي يخلق إثارة او استجابة من خلال مضمون او موضوع يتمتع بمظهر حسي لا يخلو من اغراء او فتنة وهذا يدل على ان الصورة تستعمل عادة لتجعل الانطباع المتأتي من قراءة النص الشعري او الادبي اكثر ضبطاً ودقة ، اي انها ـ اي الصورة ـ تحمل الذهن من جهة اخرى الى الاقتراب من فهم واستيعاب الفكرة الاصلية للنص ، علماً ان الصور تتفاوت في تنوعها وكثرتها سواء أكانت مجازية ـ استعارية ام تقريرية مباشرة في كل من الشعر والنثر . والصور قد تكون حسية وقد تكون معنوية ، يبدو ان الاسس المناسبة لتصنيفها وتحليلها تكمن وراء وظيفتها المنطقية .

ان استيعاب التجربة الشعرية او الادبية يعتمد ، في ضوء هذا الفهم ، على قدرة الصورة اومجموعة الصور في خلق الاستجابة بين فكرة التجربة ومتلقيها لأن غرض أي صورة هو تكثيف الشعور او الإحساس الذي تثيره أية فكرة تسعى التجربة الشعرية من خلال صورها الى تجسيده حساً وفكراً في آن واحد . اي ان البحث في العلاقة بين الشاعر ولغة التعبير عن افكاره وعواطفه ومشاعره هو القاعدة التي تعتمدها الصورة بوصفها مصطلحاً نقدياً في تحقيق الاستجابة الجمالية ، التي تولد من المحسنات اللفظية او البديعية حيناً ومن تأثير الاصوات في نسق الالفاظ حيناً ثانياً او من التوازن الموضوعي حيناً ثالثاً وهذا يعني ان الصورة في هذه القصيدة او في ذلك المشهد الدرامي تشمل الحدث والشعور ولغة المجاز والاستعارة والتشبيه اي ان الصورة تطعم القصيدة على سبيل المثال بتجربة خاصة وبسياق فني خاص سواء أكانت الصورة بصرية ام غير بصرية .

بدأ مصطلح الصورة في أخريات القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، يستمد دلالته من السياق الشعري فاصبحت تعني الاستعمال الفني للغة المجازية او الاستعارية في الشعر وعُدت ـ اي الصورة ـ عنصراً مهماً من عناصر بناء القصيدة وهو المفهوم الذي صاحب هذا المصطلح وبقي مقترناً به . حين نُظر الى الصورة على وفق هذا المعنى مصدراً مهماً من مصادر التجربة الشعرية بصورة عامة ولا سيما في ميدان تحليل القصيدة تحليلًا فنياً وجمالياً ، وهذا يعني ان الصورة ليست زينة زخرفية (أي انها ليست محسنات لفظية) فثمة افكار في القصيدة لا تدرك ولا تجد تعبيراً واضحاً لها إلا من خلال استعمال الشاعر للصورة ومن هنا برزت الدعوة الى الاعتقاد بان تقدير الشاعر وتذوقه لا يتم إلا عن طريق تقدير منطق الصورة وتذوقها ، اي كيف تستطيع الصورة السماح للقصيدة للتعبير عن الأشياء او الافكار من خلال ارتباط الاشياء وعلاقة الافكار بمظاهر الحياة الاخرى التي تحيط بالشاعر بوصفه فناناً يجد في اللغة الشعرية الاستعارية مجالًا للتعبير عن هذا الارتباط وتلك العلاقة . فالفرق بين الصورة التزيينية او الزخرفية التي يكون غرضها الرئيس هو تزيين التأثير والصورة العضوية التي تعمل على خلق اكثر من مجرد الاعجاب بالقصيدة يكمن وراء قدرة الشاعر او المسرحي في استعمال المجاز او الاستعارة اي القدرة على استعمال واستثمار السمة الفنية في اللغة المجازية او الاستعارية او الانفعالية ان الحركة في الصورة سواء كانت تزيينية ام عضوية تتجلى في حركتها او فعاليتها المجازية ـ الاستعارية فسي . دي لويس يسمى الصورة الشعرية (الرسم بالكلمات) او (لوحة مرسومة بالكلمات) ويمضي الى الاعتقاد بان «الوصف والمجاز (الاستعارة) والتشبيه قد تخلق صورة . وان الصورة يمكن ان تقدم الينا في عبارة او جملة يغلب عليها الوصف المحض» . وهذا يعني ان الصورة ذات أبعاد حية واخرى معنوية ، وهنا تجدر الإشارة الى ان استعمال مصطلح الصورة لا يعني استحداث صورة مفردة حسب بل يعني سلسلة من الصور التجريدية الذهنية والمكثفة ايضاً وبذلك يكون مصطلح الصورة مرادفاً للفكرة والرؤية في آن واحد اي ان هذا المصطلح يستعمل واسطة للفكرة الخيالية او التصويرية والتجربة الجمالية التي يحاول الشاعر من خلالها ـ اي من خلال الصورة ـ توصيل فكرته وتجربته الجمالية الى متلقيه .

فالتركيب اللفظي لم يعد زخرفة فنية حسب ، بل صار عنصراً مهماً من عناصر الاستجابة النقدية او الحس النقدي ، حين ارتبط هذا البناء او التركيب بموقف نقدي قائم على اساس انه الملمح البارز للصورة .

فمصطلح الصورة المستقر ، الى حد ما ، في الدرس النقدي الغربي هو التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس الانسانية الاخرى ـ من خلال قدرة الشاعر في التعبير عن ذلك التفاعل بلغة شعرية مستندة الى طاقة اللغة الانفعالية بمجازاتها واستعاراتها وتشبيهاتها في خلق الاستجابة والإحساس بذلك التفاعل عند المتلقي سواء أكانت الاستجابة حسية بصرية ام معنوية تجريدية ، فإذا أضفنا الى هذا التحديد الدلالة التراثية النقدية العربية في التوكيد على عنصري : الصياغة وجودة السبك في تحقيق الحس الصوري او التصويري للغة الشعرية في القصيدة ، يستقر مصطلح الصورة عندنا ـ في هذا الدراسة ـ ليعني التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية عن طريق جودة الصوغ والسبك بلغة شعرية انفعالية صافية بعيدة عن التجريد المستغلق والخطابية المباشرة . وهو المفهوم الذي سنقرأ فيه الصورة في القصيدة العراقية الحديثة عند ثمانية شعراء عراقيين ينتمون من حيث بناء الصورة الى جيل شعري . فني واحد وهم : عبدالامير معلة في ديوانه (أين ورد الصباح) وحميد سعيد في (طفولة الماء) وفي (ديوان حميد سعيد) . وعلي جعفر العلاق في (فاكهة الماضي) . ورشدي العامل في (هجرة الألوان) ومحمد حسين آل ياسين في (ديوان آل ياسين) ، وسامي مهدي في (سعادة عوليس) ، وحسب الشيخ جعفر في (الأعمال الشعرية ١٩٦٤ـــ١٩٧٥) وياسين طه حافظ في (ليلة من زجاج) .

ـ ٢ ـ

حاولت هذه الدراسة رصد «الصورة» او مجموعة الصور بالدلالة التي مرت الإشارة اليها في هذه المجموعات الشعرية ، فتكوّن لديها معجم صوري هو في الواقع خلاصة لتجربة هؤلاء الشعراء الثمانية في تصويرهم للتفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية من خلال لغتهم الشعرية التي ستكشف عن قدراتهم

الابداعية في تحقيق تأثير ذلك التفاعل عند المتلقي وستكشف ايضا عن مصادر ثقافتهم وأساليبهم الشعرية من خلال تجسيد ذلك التفاعل «صورة شعرية جديدة» أصيلة ، ام تقليدية في القصيدة العراقية الحديثة حاولت هذه الدراسة النظر الى المجموعة الشعرية لكل شاعر او الى ديوان كل واحد منهم على انه قصيدة واحدة ذات مضامين مختلفة . وكان هدف هذه الدراسة ، من خلال الرصد والاستقراء ، التمهيد الى جمع هذا «المعجم الصوري» بوصفه الجانب الابداعي عند هذا الشاعر او ذاك وهو معجم يسلط الضوء الكثيف على لغة الشاعر الشعرية في عالمها الانفعالي وأقاليمها التصويرية .

لاشك في ان مثل هذا المعجم التصويري يعدّ عنصراً مهماً من عناصر بناء القصيدة من حيث هي تركيب أسلوبي يعتمد الفن اللغوي قاعدة جوهرية في هذا البناء .

- ٣ -

إذا كانت القصيدة بناءً ذاتياً محضاً لا يعبر إلا عن عالم صاحبه وكونه الشعري وان الصورة هي روح ذلك البناء وكيانه الفني لأنها اي الصورة ، هي الشكل الراقي للغة الانفعالية والعاطفية التي تصور ذلك الكون الخاص ، فإن (أين ورد الصباح) لعبد الأمير معلة قصيدة كاملة ذات بناء ذاتي محض منتزع من تجارب الشاعر وخبراته ومواقفه ونظراته الى الكون والوجود ، الى الانسان والذات ، الى المرئي والمتصور من خلال قدرته على تجسيد المعنى او المعاني في بنية لفظية رقيقة ومهموسة يوضحها «معجمه الصوري» اذ استطاع الشاعر عبدالأمير معلة ان يعادل ببراعة بين خلق صوره - وهي ملكته الشعرية - وتجسيم خياله - وهو نسيج ذكرياته ومدركاته لآلاف من الأشكال المختلفة والمتغيرة والمرتبطة بقوة الحياة المحركة . فجاءت «صورته» او «مجموعة صوره» استعمالاً بسيطاً للتشخيص او التشبيه الى استعمال اكثر تعقيداً للرمز والمجاز والحقيقة . فقد استطاع عبدالأمير عن طريق المجاز او الاستعارة صهر عالمه الطبيعي والعاطفي والعقلي في حدث متكامل هو هذا «البناء الصوري» الذي يعدّ القلب النابض في (أين ورد الصباح) فصوره على اختلاف أبعادها المضمونية : الوجدانية والفكرية ، الذاتية والعامة هي لغة شعرية جديدة تمثل التركيب الفني لاصول خبرته الانسانية وتجربته الذاتية فالصورة تبينّ كيف

يمكن للشاعر تكثيف خياله ، ذلك التكثيف الفني الذي يعد من أهم رموز الفن الشعري . فصور عبدالأمير تتعامل مع الفكرة تعاملًا مباشراً سواء أكان ذاتياً ام موضوعياً محاولًا ابعاد اللفظة التي لا يراها جديرة بالاسهام والتفاعل في تقديم مثل هذا التعامل على الاطلاق لذلك تبدو صوره الشعرية بصرية حسية في بعض الأحيان وتجريدية ـ ذهنية في أحايين اخرى . فالصعوبة في تحليل الصورة او البحث عنها في السياق التعبيري او النسق الشعري الفني تكمن وراء استعمال الشاعر للغة المجازية او الاستعارية في شعره . والمجازية او الاستعارية في اللغة تعني استعمال اللغة في غير المجال الحرفي ، المباشر لها وان بدت بعض صور (أين ورد الصباح) قريبة من هذه الحرفية ، بيد ان التشبيه المضغوط او المكثف قد يبعد عنها هذه الحرفية المباشرة . (فدم الجزيرة) و(تخضب الفقراء مثل دم الجزيرة) و(الهوى المتخثر) و(صافنات الخيل الميتة الخدود) و(المرأة التي تلون وجهها بالخمر) و(العرق المرّ) الذي كان يرطب الأفواه ، و(الخجل المرّ) و(الخد الذي كان ماء الصحارى) وتذكره الوجه الذي يشبه (ينابيع الماء) هي صور بصرية اعتمدت الحس ، بمعناه الدقيق ، عنصراً جوهرياً من عناصر بنائها فجاءت معبّرة عن ذاتها مجازاً او تشبيهاً او استعارة او اذا شئنا انها صور تمثل تدفق اللغة الشعرية المؤثرة في تجربة هذا الشاعر . فأضفى عليها هذا التدفق عفوية فنية . في حين يبدو (متنزه الأحزان) و(الكلمات التي تظهر من الجبين) و(الوجه المحفوف بالأخطار) و(الجزيرة المتوهجة) و(القلوب المقفرة) و(المنائر الجميلة الباكية) و(وجه الشاعر الذي امتصه البحث) و(حزن المحيط) و(الوطن المر الذي يحلو حين يرسم الشاعر مزرعتين من الصحو) و(الوجوه التي احترفت بؤسها) و(الشوارع المحمولة فوقنا) و(تخنقك الافراح) (معلبة في صدرك) و(تخنقك الاحزان) و(هذا الحذر الذي تحول تغلغل في اعماق الذات) و(ملح البحار الذي تحول دماً) و(الصواري التي صارت ضلوعاً) و(غاشية الليل التي تغدو وشاحاً من الماء) صوراً ذهنية او صور معنوية تجنح نحو التجريد غير المستغلق .. التجريد الفني الذي يمنح تلك الألفاظ الواضحة في دلالاتها معنى رمزياً يرتفع باللحظة الاعتيادية الى مستوى التأمل والاستبطان ، وتلك هي سمة الإبداع في هذه التجربة الشعرية . وتتوهج (أين ورد الصباح) قصيدة انفعالية لا تخلو من توتر

في هذه الصور الذهنية البارعة :
الليلة ينبع من عين الشمس الماء
واذا الأصفاد تصير قلوباً
حينئذ يضطرب الشارع والصحراء
او : «والشوارع ملغومة بالصباح
فانْحنِ الآن
وانشر على كتفيك الرياح ..»
او : «جَمعتُ الوجع المتساقط بين جبيني والرمل بين عمود الليل وبين القلب ينتشر العشب»

فالمقابلة بين «عين الشمس» و«الماء» و«الاصفاد» والقلوب» و«الشوارع الملغومة بالصباح» و«الرياح المنشورة على الكتفين» و«الوجع المتساقط» بين «الجبين» و«الرمل» هي الاستعمال الرمزي للغة الشعرية وهي السمة الفنية الرائعة التي تعدّ معياراً صورياً للشاعرية بوصفها مهارة وحذقاً تامين يجددها استعمال الشاعر لأفعاله أحداثاً متحركة لا تعرف الجمود والرتابة (تلملم)، (تظهر)، (يتسلل)، (تخصب)، (تتوهج)، (أقفرت)، (بكت)، (تلوّن)، (امتصه)، (يرطّب)، (فرشته)، (يحلو)، (نرسم)، (احتـرفت)، (تمشين)، (أمشي)، (اتذكر)، (أتفيأ)، (تخنقك)، (يجتاز)، (يلبس)، (يتحول)، (تغدو)، (يلمع)، (ينبع)، (تصير)، (يضطرب)، (انشر)، (ينتشر)، (تمخر). وهي افعال جمعت بين الدلالة الحسية المحض والدلالة المعنوية المحض مع احتفاظها بمدلولها الزمني وبذلك تكون صور (أين ورد الصباح) مثالًا فنياً جيداً للتفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية والحواس الانسانية الاخرى في القصيدة العراقية الحديثة .

ـ ٤ ـ

قيل في قصيدة حميد سعيد انها تمتلك نكهة تراثية استمدها الشاعر بوعي والتزام من علاقته الحميمة بالتراث فكراً وزمناً متجدداً وآناً متطوراً ... ان قصيدته تمثل واقعه خبرة وثقافة كما يظهر ذلك بوضوح من خلال معجمه الصوري الذي جسد باخلاص قدرة الشاعر في خلق نص ابداعي يمتلك

شخصية متفردة ببعديها الذاتي والزمني ... ان الصورة عند حميد سعيد خلاصة ذكية لتجربة صادقة يعتز بها الشاعر ولا تنفصل عن تجربته الانسانية في انتمائها الفكري ونظرتها الجمالية ، التي تمثلها حركية الصورة في (ديوانه) وفي (طفولة الماء) .. ان الصورة عند حميد سعيد نسيج فني متكامل يؤلف نواة شاعريته ان لم تكن هي الشاعرية بحد ذاتها موقفاً ونظرة الى الانسان ، والطبيعة ، والحدث ، والفكر ، والتراث فصوره خلاصة واعية لواقعه انساناً وكونه المطلق ، اللامحدود فناناً ، ذلك الواقع الذي يعد امتداداً تاريخياً لعلاقته الحميمة والامينة بالتراث وآفاقه الحضارية والانسانية .

لاشك في ان «الصورة» عند حميد سعيد سواء أكانت تجريدية أم حسية ، جزئية أم كلية تمثله صاحب تجربة مستمدة من ارضه ، وخياله ، واشيائه ووعيه وتمرده وهدوئه وغضبه . فهي عنصر الابداع الفني في تجربته الشعرية التي ترى في الماضي والحاضر والمستقبل كلًا انسانياً متحركاً فيه انتماء التراث وواقعية الحاضر وطموح المستقبل . فهو حين يتحدث عن «جمرة العشق» و«مفردات الهوى» و«قارة العشق» و«مجد العشق» انما يتحدث عن وجدان متوهج ، مكتض بتباريح الهوى ، ولواعج الغرام . وهو وجدان حسي ذاتي محض نقله الشاعر من خلال قدرته اللغوية المجازية ، الى وجدان انساني ، تحدى به كل الحدود المصطنعة التي تقف امام انطلاقه وحريته وحركته الطبيعية والمتأصلة في النفس الانسانية ... ان رمزية التعبير في هذه الصور لا تختلف اصالة وفناً عن الرمزية التجريدية التي تمثلها صوره الاخرى في كون شعري اخر واقليم تعبيري آخر فـ «يامرّة الشفتين» و«الحلم القتيل» و«الترف الازلي» و«قافلة الالوان» و«غضب البراءة» و«صبا القصيدة» و«دم الشعر» و«اللهب الشرس المتصابي» و«الغنج اللؤلؤي» و«التمر الضوئي» و«القمر المغسول بحليب امرأة طاهرة» و«الدم المترف» و«زهرة الروح» و«القمر الوقح» و«ليل الهم الجائع» و«خلجات شمس» و«خمرة الموت» و«اللحن المجروح» و«الغناء الجاف» و«الصمت الجرىء» و«عطرالطين» و«تراث العبارة» و«شرف الطين» و«خنجر العقم» و«رئة البّعد» و«شهقة الدم الجموح» و«العروق الذبيحة» و«انتفاضة القريحة» و«الحروف اللعينة» و«عصر النحاس الحزين» و«الاشواق الحريرية» و«المدى الدموي» و«خطوط الوهم» و«الرياح التي انبت

عطرها» و«ألم العطر» و«الاغنية التي تستفز الظلام» و«لغة الدم» و«لعنة لون الرداء» و«الفجر المشنوق في المقلة» و«يد العصر» و«الالم المتحجر في الاحداق» و«عيون التحدي» و«موانىء النيران» و«الدم الباكي» و«الجليد العاقر» و«مرابع الصحو» و«رايات الطين» و«جرح الوتر» و«الصوت المطري الاسيان» و«عروق الضباب» و«صرخة الصمت» و«حقد الريح» و«انفجار الشوك» و«سيرة اللهب» و«الجوع النقي» و«مقلة السحب» و«مياه الملح» و«افاعي الحقد» و«بريد الملح» و«دم الزيتون» و«وقاحة التكوين» و«الصدى الشجري» و«لعنة الاحجار» و«اريج الصدق» و«لغة النار» و«عطر السخب» و«جسد القمر» و«طعم الغمد» و«شوق الماء» و«زهرة الزمن» و«شاطىء الصمت» و«صلاة العذارى» و«راية الثلج» و«زمن الماء» و «ثوب المصابيح» و«جسد الوهم» و«نار الصمت» و«اساطيل الكذب» و«نشيد القهر» و«نيوب طينية» و«الحلم المذبوح» و«فاكهة النار» و«لؤلؤة الغضب» و«الوردة الحجرية» و«ارتداء الصحو» و«صحوة الرمل» و«القمر الجائع» و«اروقة الحمى» و«حمى الغابة» و«بارات الموتى» و«قصائد المحار» و«لغة النار» و«الشجر المتصابي» و«الفرح الوحشي» ، هي مفردات لغته الشعرية في صوره التجريدية والذهنية وهي مفاتيح اصالته الابداعية في هذا المدى الفني والفكري والانساني ، وبذلك فإن التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية الحسية يبدو واضحاً في هذا المعجم الصوري الذي اظهر بجلاء إن اللفظة الشعرية تستطيع الحركة بعفوية وبدلالات معنوية حرة وان بدت في بعض الاحيان غامضة من الناحية الفنية ، بيد ان حركة اللفظة الشاعرة ضمن نسيج صورتها لا تنفصل عن السياق الشعري العام والنسيج الكلي للقصيدة ، كما يتجلى ذلك في الصور الكلية والمركبة من خلال هذا المعجم ، كما في قول الشاعر :

أية زهرة لم تغتسل بدم ؟
وقد نضبت عيون الماء
ان شهودنا الشهداء

او :

هم يقتلون الشعر ..
ان صبا القصيدة يستفز الموت ، يخرج من وساوسهم الينا ...

أو :

أيتها البشارة ..
ان مجد العشق اكبر من سواه
وانت اكبر ..
إذ اراك ..
تراودين الصبح والاشجار ..
تنتشرين في الكلمات ..
يابسة زهرة الروح .. مسكونة بالرماد ..
مضى زمن كان صوتك يزرع في العتمات .. نجوماً
ويرسم في ضوئها قمراً وقحاً
يتسلل عبر الازقة ..
يطرق باب الحبيبة ..
يزرع في صدرها موسماً طيباً
وينام على سطح منزلها بانتظار الصباح
أو في هذه الصورة المركبة الرائعة ..
وانت مما وهبوا تعصر
خمرة موت بطيء
ماآب ماضيك بغير انتهاء
اذ جرح اللحن فجف الغناء
فلتنبح الريح بليل قميء
ليلك ياأنت قميء قميء
مهجورة دارك أم فاتها
زهو بليل ضنين
وحلَّ في ربعك صمت جريء

وقد يأخذ «التجريد» عند حميد سعيد صفة الوضوح والابانة من خلال تراسل الحواس او تبادل الدلالات التي قد تبدو متناقضة لاول وهلة ، ولكنها صورة رائعة حين تجمع بين السكون والحركة ، بين الكائن والجماد ، أو بين

المطلق والمحدود بلغة شعرية زاهية فيها عذوبة التعبير وجمالية الاشياء ، سهلة ، كثيرة الماء ، جيدة السبك ، وان بدت غريبة ، معقدة عند القارىء الذي اعتاد الخطابية او التقريرية المباشرة في اللغة الشعرية .. ومن أمثلة هذه الصور التجريدية قوله :

أعيد الى صوتها الطهر
اغرس في لحمها الجمر ..
حتى اذا احترقت واستحالت رماداً .
سأوقظها مرة ثانية ..

أو قوله :

الشوارع تفتح قمصانها للنجوم .. ويّساقط الضوء ..
فوق جبين التي يسكن البحر طلعتها ..

يبقى المعجم الصوري عند حميد سعيد مثالًا واضحاً من امثلة التجريد في بناء الصورة الشعرية الجديدة في القصيدة العربية الحديثة وهو بناء فني يفترض في قارئه او متلقيه ان يكون قارئاً فنياً بمستوى الصورة وعمقها التعبيري وتراكيب لغتها الشعرية المجازية التي تخلق القدرة على التأمل والانفعال حيث تمهد السبيل الى تحقيق الاستجابة الوجدانية والمتعة الشعرية التي تسعى صور حميد سعيد اليه سعياً جاداً .

ـ ٥ ـ

سامي مهدي في (سعادة عوليس) شاعر يجعل من الوضوح الصافي البعيد عن التكلف صورة شعرية رقيقة قد يكثفها في بعض الاحيان بتشبيه مضغوط او استعارة بارعة او مجاز عفوي .. ان (سعادة عوليس) قصيدة واحدة سمت بالتعبير الواضح الى مستوى الغموض الفني .. وهي ظاهرة اسلوبية تتمتع بها صور سامي مهدي ـ كما يظهر ذلك بوضوح وجلاء ، في معجمه الصوري .

لعل ابرز ظاهرة فنية في هذا المعجم الصوري اذا تجاوزنا بعض مفردات صوره التجريدية مثل «خزائن الروح» و«عربها برق ورعد» و«الهواء رصاص

يقمطنا» و«وردة الروح» و«الانتظار العقيم» و«ابط الزمان» و«الوهم العقيم» و«التراب الذي يتوظأ بالدم» هي كون صور سامي مركبة ومكثفة قد صاغها بلغة شعرية تكاد تكون يومية مفهومة ولكنها ليست ساذجة او بسيطة ، أقول انها لغة شعرية ذكية تدل على ان صاحبها يحسن الصوغ والسبك ويجيد اختيار اللفظة المؤثرة ، الفعالة المتوهجة ، الناطقة بروح التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية الحسية .. ومن هنا جاءت صوره تنطق بالحس وتتجاوب تجاوباً وجدانياً رقيقاً مع متلقيها .. وهي صور واقعية في تجربتها تعبر عن واقع شاعرها ، ذلك الواقع الذي أراد له الشاعر ان يكون بريئاً من التعقيد والرتابة والملل .. وهي سمات بارزة تمثل أهم رموز صورته المركبة في تجريدها وفي حسيتها وتحسسها :

«.. أدنو وهي تدنو .. عُريها برقٌ ورعدٌ
والنجوم تفر من اطراف ثدييها
يالهذا البرد من كفن يلف الروح ..»

ولعل في الصورة الآنية ما يكشف عن براعة الشاعر سامي مهدي في استثمار اللفظة الواضحة في نسيج فني جذّاب ، يمنحها بُعداً جمالياً فيه أصالة واقتدار :

«لقد بعتَ للغرباءْ
شهادة ميلاد جدك
بعت الحقيقة والحلمَ
بعت دم الشهداء
فكيف اذن لاتبيع لهم جذوة الشعراء ؟»

تقف هذه الصورة ومثيلاتها في الوضوح الفني الى جانب صور أخرى تحلق في عوالم الرمز والتجريد ، لتثبت ان الشاعرية ماهرة في خلق التعادلية الفنية والتكافؤ الحسي والمعنوي بين الحقيقة والمجاز بلغة شعرية طرية :

«... هي مدى حلم يعلقه بأطراف الغيوم
وهم عقيم ...»
«او ... كان الانينْ ..

طيراً سجيناً فرَّ من جسد سجينْ.. »
...«وقضى غيرهم في انتظار عقيم ..
محتقن بدخان
كان ينفثة خلسة تحت إبط الزمان »
او«.. أمانة هذا التراب الذي يتوضأ بالدم والضوء كل صباح ..»

ان (سعادة عوليس) صورة شعرية واحدة وان تعددت او اختلفت مضامينها من حيث الرؤية والانفعال .. ولكنها تبقى صورة فنية تمنح شاعرها التفرد والتأثير في بناء القصيدة العربية الجديدة واقعاً ورؤية .

ـ ٦ ـ

علي جعفر العلاق في (فاكهة الماضي) شاعر مبدع ، عميق الثقافة وان معجمه الصوري يظهره شاعراً صاحب تجربة عميقة الجذور بالعصر والانسان والذكرى .. ان صوره الشعرية تدفعنا الى الاعتقاد بأنه يرى القصيدة كياناً فنياً متكاملًا وسامياً بلغته الشعرية الرمزية العالية التي تسمو على اللغة الإشارية . ان قدرته الفائقة في الجمع بين الوضوح والتجريد قد تبدو سمة فنية بارزة من سمات شاعريته المتدفقة فكراً وإحساساً وهذا ما توضحه هذه الصور الرائعة التي استمدها باخلاص ومعاناة من تجارب حياته ذات النسغ الوجداني المرهف وإن بدا ما ورائياً او ميتافيزيقياً في بعض تجلياته وأخيلته ولكنه مهما سما على طريق تلك الميتافيزيقية الى عوالم تجريدية محضة .. يبقى دم قصيدته الدافىء يسري في شرايين صورته الفنية الفذة ، حياة متجددة وروحاً مرهفة الحس يشدها نداء الحنين العميق الى واقعها وذكرياتها الى بيئتها وأرضها واشيائها الصغيرة والكبيرة ..

ان الصورة عند علي جعفر العلاق فكر و دم و وجدان .. لا يريد لها ان تكون صورة تقليدية .. او صورة مكررة أو صورة تقول لقارئها انني صورة جاهزة امامك بالواني المألوفة وافكاري المعتادة .. إنها صورة تمنح متلقيها لحظة الحدس والتأمل والاستبطان .. تريده ان يتأمل .. ان يفكر .. ان يجتهد .. ان يربط بين احداثها .. ان يتذوق بناءها الشعري .. ويتحسس مذاقها الجمالي بعد لأي فني لابد منه في فهم الصورة الشعرية العميقة في معناها ومبناها .. فهو حين يتحدث عن «عصافير الرماد» و«رمل الغياب» و«غيم الروح» و«دم القصائد»

و«شجر الذكرى» و«رذاذ الشجر» و«شظايا السهر» و«أنين الحطب» و«غيم الغزاة» و«غبار الكلام» و«أنين الحجارة» ، و«الأحزان المتربة» ، و«الغيم اليابس» و«القطار النائح» ، و«دم الذكرى» و«الصباح العاري» و«الأنين البارد» و«حرائق الروح» ، و«دخان الثياب» ، و«القمر الضائع» ، و«صمت المياه» ، و«رمل الروح» ، «انما يمنح لغته الشعرية بعداً جمالياً رائعاً ، تتمتع فيه اللفظة بحرية الحركة .. تلك الحركة التي تحررها من قوالب الرتابة وجمود التقليد ، وصنمية المباشرة التي تبدو عارية من أية قيمة فنية ، .. فدم القصائد عنده يغذي شجر ذكرياته فيبدد عنها الأنين الذي يلح على الشاعر في الحطب والحجارة ،حيث يتحول «دم قصائده» الى صور تجريدية رائعة هي في حد ذاتها تفاعل متبادل فعّال بين الفكرة والرؤية الذاتية .. ان الطبيعة بعنفوانها وبساطتها ، بوضوحها وتعقيداتها تعد عنصراً مهماً من عناصر بناء الصورة عند علي العلاق وفاكهة الماضي طبيعة تجريدية ، استطاع الشاعر من خلال استعماله الرمزي والمجازي للغة ، أن يجعلها مسموعة ومرئية ومتأملة... «فدم القصائد» عنده هو«دم الذكرى» بكيانها الجمالي العام ومعناها الانساني العميق الجذور في النفس الانسانية .. ان قصيدة العلاق حياة متجددة .. يراها في كل ظواهر الطبيعة في «غيم الغزاة» و«غيم الروح» و«الغيم اليابس».. وقل مثل ذلك عن «رذاذ السهر» و«شظايا السهر» او«انين الشجر» و«دم الشجر» و«حرائق الروح» و«رمل الروح» ..

ان الصورة عند العلاق بارعة في المقابلة المجازية او الاستعارية بين الحقيقة وصداها او بين الواقع وماوراءه .. فهو شاعر بارع في خلق هذه التعادلية المتكافئة بين استعمال اللفظة في معناها الحقيقي بكل مافيه من شحنات واقعية صارمة وشديدة ، واستعمال اللفظة في معناها المجازي اوالرمزي بكل ما فيه من توتر وتأمل وتناقض ، وهو استعمال يجعل جدلية التعادل اللغوي في الاستعمال فناً شعرياً رائعاً يمثل قدرة هذه الشاعرية ومهارتها في رسم الصورة التي قيل فيها بأنها رسم بالكلمات او لوحة مرسومة بالكلمات .. «فأنين الحجارة» هو ، «الأنين البارد» وهو «صمت الحياة» وهو «أنين الحطب» .. أي ان «الأنين» في صور العلاق هو رمز المعاناة وربما يكون رمزاً لذكراه الحزينة المتمثلة بالقمر الضائع ورمل الروح ! .

ان نزيف الذكرى في صور علي جعفر العلاق ظاهرة فنية جديرة بالملاحظة والتقدير ، حتى في صوره المركبة كقوله :

هاهم الغيّابُ أحبابي
يزيحون الغبار عن القصيدة
يمسحون عن الحجز
قساوة الذكرى .

ويبلغ التجريد الفني درجة من التألق حين يلوذ الشاعر بقصيدته التي يشحن فيها كل ذكرياته ، بل يكثف فيها تجربته الحزينة ، حين تتمرد عليه او حين تؤنسه بشيء من الذكرى :

للقصيدة غيمها الدامي ،
وشهوتها العنيدة ..
حشدٌ من اليمام
يمرح في قصيدتي
يطير مابين الصدى
وزهرةِ الكلامْ ..
....
نجلس بين الحلم والسرير
نرقب ورد الفجر
إذ يغسلُ
بالنوم
وبالندى الأخير
أوراقنا
يلمنا شظية ، شظية
يمزجنا بالغيم
والخضرةِ والقصيدة .

او في قوله :

انحنى ،

وتلالأ في شفتيه
غبار الكلام
ثم ضجّ أنين الحجارةِ
....
ثم سمعت نواح الكتابةِ
بين الحجرْ
ورأيت طيور المطر
تتجمع في مقلةِ الشيخ ، تغسل أحزانه المتربةْ ..

هذه صور شعرية جيدة السبك والرونق ، استطاع الشاعر من خلال لغته الشعرية وليس من خلال معجمه اللغوي ، ان يمنح اللفظة بُعداً ونفساً شعرياً رمزياً جعلها لفظة تعيش في حياة متجددة ومتحركة لا تعرف للسكون طعماً ولا للنثرية مذاقاً ..

يكشف المعجم الصوري للعلاق اضطراد لفظة (غيم) او(غيمة) في كثير من صوره : غيم الروح .. للقصيدة غيمها الدامي .. يمزجنا بالغيم ... وغيوم تمسح أذيالها ... بالشجر ... صار وجه المياه غيمة .. غيم الغزاة .. عبرت غيمة حائط النوم .. غيم يابس يدنو .. والغيوم قطعان من الظلام .. يصعد من خشب الروح غيم جديد .. غيوم من الأصدقاء القدامى تلوح لي أم حجر ؟... كما الأفق على ضوء الغيوم العابرة .. ولعله يرمز الى المعاناة او العذاب حيناً او يرمز بها الى المطر والتفاؤل حيناً آخر ولعل المعاناة والذكريات التي خلقتها «غيمة بشرية» ، قد تبدو من بعض رموز هذه اللفظة ... «ومهما يكن من أمر رمزيتها او حقيقتها فإن صورة الشاعر تبقى حقبة متجددة وأصيلة تكون اتجاهاً صورياً ملحوظاً في القصيدة العربية الحديثة ولاسيما العراقية .

لاتقف صورة العلاق عند الرمز حسب ، بل تتجاوزه الى التشخيص حين تحتشد الصور مجسمة مشهداً او معبرة عن اثر نفسي غير مرئي. نحس به ونستجيب له دون ان نعرف سره او شيئاً من أسراره .. وهذا هو الفن الشعري الاصيل :

«تشظّى قمر الماضي
وفكت

جرحها الوردة..»

.....

«كان الصباح عارياً

يجلد في السهلِ»

.....

«كل خندق

دم جديد يطفيء الدم القديم

القمر المترب في السماء

والأرض ليل هائج

من جثث وماء» .

- ٧ -

حسب الشيخ جعفر في (اعماله الشعرية ١٩٦٤—١٩٧٥) شاعر ينحت من صخر ومعجمه الصوري كثير الشكوى والأنين ... تفوح فيه رائحة العذاب ، رائحة الحنين والشوق الى الذكريات .. الابتهاج الجديد بوطن الثلج الذي ظل الحنين فيه انفعالًا يشدّه الى ريفه النقي ، الطاهر ، العفيف .. فكان الصراع الذاتي بين الماضي ـ الذكرى والواقع ـ الحاضر المتوهج حركة وتمرداً بل نقمة في بعض الاحيان .. فكانت الصورة الشعرية عند حسب معاناة ووعيا واستيطانا في اسرافها بالتجريد أو جنوحها الى الرمز الذي يظهر في مفردات هذه الصورة : «يامطر النسيم» ، «جوع الثرى» ، «عصفورة من نار» ، «الجسد المنطفيء المطحون بالحوافر»، «شجرة الهموم» ، «الافق العقيم» ، «طائر الموت .. مثقوب الجبين» ، «جمر الحنين» ، «أمواج الكروم»، «البرهة الخجلى» ، «صخر الفؤاد الجائع العاري» ، «طائر السهاد» ، «بنفسج الظلام» ، «رخام الروح» ، «أمطار الرماد» ، «نهر البكاء» ، «اكفان الغبار» ، «بحيرات السهاد» ، «الجريدة الحمقاء» ، «القبل العمياء» ، «برق أخضر النباح» ، «العصافير اليتامى» ، «قلب الطين» ، «حوافر الزمان» ، «صدا الزمان» ، «جمجمة القمر» ، «القمر اليابس» ، «نهر من الحذر» ، «طفولة الكروم» ، «الزمن

اليابس» ، «الألق الذئبي» ، «قمر الطفولة العريان» ، «ذئاب الريح» ، «حقول الريح» ، «اللهب الزبرجدي» ، «الألق العاري» ، «الكوكب المعدني» ، «الكوكب الزئبقي» ، «الزمن الطحلبي» ، «الزمن الهمجي» ، «ثديها الجبلي» ، «نغم الشفاه» ، «نغم همجي» ، «الضحك الذهبي» ، «الكوكب الاسود» ، «طفولة الرعد» ، «فخذ الزمن الهائج» ، «الصدى الراكد في الحوائط الرطبة» ، «الأبد الصخري» ، «اللهب الغسقي» ، «الاكفان القمرية» ، «النيازك العمياء» ، «ضباب الخطى» ، «نباحاً ابيض» ، «وتتركني لهباً ثلجياً أخضر» .

هذه صورة تجريدية محض ابتكرها حسب الشيخ جعفر دون أدنى ريب من تجاربه الشعرية العميقة في فكرتها رؤيتها وقد تكون منطلقة بلا حدود او انتهاء .. أي ان الصورة عند الشاعر بناء حر يولد وكأنه ضرب من التداعي الحر ، لذا جاء هذا البناء معقداً في بعض الاحيان ، غريباً في الصياغة والدلالة ..ولا غرابة في ذلك فكل قصيدة من قصائد حسب الشيخ جعفر هي أقاليم شعرية متباينة في مناخها النفسي واجوائها الاجتماعية ورائحتها الفنية التي تفوح منها اللوعة والأسى والتبرم بالزمن ومحاولة التمرد على تقوقع الذات التي كانت حبيسة، سجينة في يوم من الايام وغدت اليوم حرة طليقة في عالم الثلج والضباب والذكرى :

«يطفو الزمن الراكد كالطحلب ، يلتف
على اعمدة الشارع وجهي كالخيوط ،...»

ان الشاعر يعاني ويتألم حين يرسم لوحته بكلمات مهموسة حيناً او حجرية حيناً ثانياً او غامضة حيناً ثالثاً لان تلك الصور لا تمثل الا اللحظة الانفعالية او الالهامية التي تنثال فيها الفكرة والرؤية انثيالًا موحداً ومتشابكاً في آن واحد .. وهذا هو سر تجريدها ورمزيتها او غرابة وصفها :

«جسدي ظبي جريح
وسريري ضائع كالباديه ،»
«... الماء يجري ، وجهي
القروي يهُرم في المقاهي ...»
«... يمتصني الاسفلت
طيراً أضاع الصوت

تمتصني البارات
وجه نبي مات
... وها أنا أبحث عن طير الرماد
في لهيب الجسد الفاني وأدغال السهاد ...»

يبقى حسب جعفر شاعراً متميزاً في نحت صوره تجسيماً وتشخيصاً ، تجريداً ورمزاً ، وضوحاً وغموضاً وتبقى صوره عنصراً مهماً من عناصر التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية في القصيدة العربية الجديدة ..

- ٨ -

رشدي العامل في (هجر الالوان) يغرف من بحر حين يرسم صوره الشعريه فتظهر عليها هذه العفوية وهذا التألق الفني الذي يكسبها جمالًا شعرياً يعطر بناءها وتراكيبها والفاظها .. اي ان لغتها الشعرية ذات نكهة مجازية او استعارية او رمزية قد تتجاوز في بعض الاحيان حدّ الانفعال والتوهج .. فرشدي شاعر ذو تجربة شعرية عريقة .. فيها أصالة وابداع .. فيها نقمة عارمة ضد الخطابية او التقريرية او اذا شئنا ضد النثرية المباشرة .. قد تضل صوره في بعض تراكيبها وأبنيتها الفنية مستوى من الغموض الفني الذي صاحب القصيدة الجديدة او الحرة في البيئة الشعرية العراقية .. وهي ظاهرة فنية واضحة من الظواهر الاسلوبية والتعبيرية لهذه القصيدة ، علماً ان الوضوح والإبانة في بعض هذه الصور يكاد يكون بالمستوى الفني نفسه الذي يتألق فيه الغموض الى درجة الانتشاء والوجد ..

ان المعجم الصوري لرشدي العامل في ألوانه المهجورة يكشفه لنا شاعراً حزيناً ؛ أرقه الوجد وظل الحزن يداعب عينيه وربما مازال .. قد يكون هذا الأرق رومانتيكياً في بعض الاحيان او واقعياً في أحايين أخرى .. الحزن تجربة عريقة في هذه الصور الشعرية .. الحزن يعكس معاناة هذا الشاعر في بعض تجاربه ، تلك المعاناة التي قد تبدو مظهراً ماساوياً لايخلو من صراع وقلق وتوتر ، حين تتعقد الاحداث فتنمو في ذات الشاعر صورة المأساة وتتجسد من خلال لغته الشعرية الصافية صوراً حرة ، طليقة تعبّر بصدق وأمانة عن واقع وواقعية

صاحبها .. صورة الحزن ببعديها التجريدي ـ الذهني والحسي ـ البصري هي التي تضطرد في هذا المعجم الصوري .. «فسلة الحزن» و«درب الاحزان»، و«غابة الاحزان» ، و«كل الاحزان» ، و«اقبية الحزن» و«نهر الأحزان» ، و«كهوف الاحزان» ، و«شجر الاحزان» هي ملامح تجربة الحزن عند الشاعر بوصفها صوراً فردية ضمن نسيج شعري متكامل ... ولاتقف هذه التجربة الحزينة عند حدود الصور الفردية ، بل قد تبرز عند الشاعر في صوره المركبة ايضا :

كل الحقول الغافيات
حصدتها شدّات حزنٍ
والصمت يورق في جبيني ، عتمةٌ تقتات مني

او

هل تعرف قلبي غابةُ احزان
كل الاحزان موزعة في القلب ،
وفي الوجه وفي العينين ،

او

ماأبعدك الآن ،
كان الحزن صديقي ،
والحزن رفيقي ،
والحزن جبيني ،
وفي رحلة نسيان ..

تزخر صور (هجرة الألوان) ، اذا تجاوزنا حزنها والمها ، بدلالات فنية بارعة يتجلى فيها عنصرا الصوغ والتصوير في خلق الاستجابة عند متلقيها : «فارتعاشات المواقد» ، و(ناعم وجه من تشرب الحقدَ أيامه» ، «اغنية ماطرة» ، و«سور يراوغ بين عيوني وبينك» ،

«اصوغ ذلك الوهم قرطاً
واصنع من كوة السحبِ
بوابة للحديقة
لطفل أسورة من قيودي ..»

او قوله :

«ماعندي

ثوب البسه غير ثياب النسيان

ماعندي زاوية يتمدد فيها ظلي

غير كهوف الاحزان ...»

«ويظل الجرس الاعمى مشلولًا» و«السنوات التعبى» و«غابات الشك» و«شجيرة ايمان» و«حليب العشق الكاذب» و«الوهم غاباتي» ولون الحلم معصرتي ودني» ، و«المسافات تبكي» و«في ذراعي حضنت الوريد» و«يستحم القمر في غيوم السماء» و«شربت الجراح» و«الضحك تدحرجه النسوان» و«في الليل اشم الأسماء» و«وأضم الليل في الأهداب» و«ان صمتاً يرش عيوني» «ومنفى الكلمات» و«محار النسيان» و«قافلة الأشياء» و«ظل يبكي السؤال» و«شمس الليل» و«طراوة الألم«فم الورق» و«نهر الكلمات» و«غاب الملح» ..

هذه صور بارعة حقا مهما تصور القارىء انها مستغرقة بالتجريد او انها ذات ملمح طلسمي .. والواقع انها لغة الصورة الجديدة في هجرة الألوان وفي القصيدة العربية الحديثة .. وهذه الصور تكشف بجلاء ان عنصري الصوغ والسبك يتشابكان ببراعة من خلال لغة شعرية ناضجة في تراكيبها إنفعالية في الفاظها ، فيخلقان هذا الوعي الصوري والخيال التصويري الأخاذ في هذه اللوحات المرسومة بالكلمات .. قد يجمع الشاعر ببراعة وحنق بين بعض الثنائيات في الحياة جمعاً شعرياً في مثل هذه الصورة .

«. والنار والرماد

تجاوزا ،

والصحو والوساد

والزرع والمنجل

في الحصاد

تعانقا ..»

قد يصير «الوضوح» عند رشدي بديلًا «للتجريد» وهي معادلة معقدة بلغة التعبير الفني .. وقد أحسن الشاعر في تحقيق هذه المعادلة الفنية في هذه الصورة

«الواضحة ـ التجريدية» إذا صح القول :
ما أعذب ان تذبل كفاي على وجهك ، أن احيا في وجهك
أن أصلب في وجهك
أن يرحل بي وجهكِ
أن أفني في العينين ..»
او في هذه الصورة :
«... ظلت شمس الليل تغازل جدران الغرفةِ
وترنو للقمر المتئدِ الخطوات يداعب كل الأنجمِ
يركض طفلًا نسي اللعبة في البيت ...»

وفي صورة رشدي الآتية استجابة رائعة للتفاعل المتبادل بين الفكرة ، ببعدها التجريدي ، والرؤية بمعناها البصري والحسي .. حين يقابل الشاعر بحذق وقدرة بين «حمل الكلمات» وماتوحيه من همٍ وهموم ذاتية و«الخجل الدفين في غوايتها واغرائها» انها صورة مكتظة بالحُس والتآمل والاستبطان تجعل بناء الالفاظ فيها كأنه صورة مركبة وكلية من حيث الصياغة والأداء :

«لأني احمل الكلمات ، أخجل أن أغاويها
أمد يدي ،
فأهجسها على شفتي تستلقي
أهدهدها ، وأقصيها ،
وأعرف في سراب الليلِ ،
اعرف كيف أغويها
احيل لهاثها المحموم ، ثدياً في فم الورق
يجاذبه ، ويدفعه
وتغويه ويغويها ...»

انها صورة عصماء في «هدهدتها» و«سراب ليلها» و«لهاثها المحموم» و«فم الورق» و«الغواية» المعنوية والحسية ..

ان المعجم الصوري لرشدي العامل ثري بهذه التجليات الفنية البارعة ..

- ٩ -

محمد حسين آل ياسين في (ديوانه) شاعر، مثقف، يحسن الصوغ والصياغة الشعريين ويجيد البناء والسبك الفنيين في قصائده وصوره الشعرية الأصيلة والرائعة ... وديوانه في هذه الدراسة قصيدة واحدة ذات تجارب متنوعة ومختلفة في مضامينها الذاتية والعامة .. محمد حسين آل ياسين شاعر مجدد جمع بين عمود الشعر شكلًا والحر تجربة جديدة اتقنها الشاعر .. ان معجمه الصوري يظهر بجلاء ان الصورة الشعرية لاتعبأ بالشكل سواء أكان عمودياً أم حراً .. لانها بناء خاص يخلقه الشاعر في ضوء معانيه وصدق معاناته .. والصورة عند محمد حسين نسيج فني متكامل بلغة شعرية طرية فيها نكهة التراث وجدّة الحاضر ... اي انها لغة شعرية تجمع بين المعاصرة والانتماء الى معين اللغة العربية الفصيحة، الصافية .. وصوره تبدو تجريدية حيناً حين ترى في الرمز او المجاز منطلقاً للتعبير عن فكرتها وتبدو حسية وجدانية حين ترى في الوضوح والإبانة اسلوباً في التعبير ووعاء لفكرتها.

ان مفردات هذه الصورة لا تخلو من رومانتيكية حديثة وواقعية ترى في عفوية اللفظة وبعدها عن التكلف والاصطناع جسدها الشعري المعبّر عن تجربتها : «الفم الفرد» ، «شفاه الهموم» و«ظلام الأسى» ، «جمر العذاب» ، «شروق الغبطة» ، «لحن الرجاء» ، «صياغة الدمع لحناً» ، «زهور أريجها حسراتي» ، «البؤس يعض الضلوع» ، «الوحدة تنفث في الدم سمها» ، «اترع الشوق» ، «قرأت السعير» ، «جمر الغرام» ، «قرأت بقايا الضلوع» ، «قرأت التمني» ، «كلوم الهوى» ، «الدفء العميق» ، «الليل البهيم» و«ترشف من دمي كأساً شهياً» ، «ننحر الأشجان» ، «أقبس النور من حنايا ضلوعي» ، «ودفنها همي في حقول سناك» ، «ريح الشجون» ، «جفن الضحى» ، «صمتي المعذب الحزين» ، «الرؤى الجريحة» ، «خنجر اليأس» ، «أقداح الهوى» ، «حدائق القمر» ، «نار الشوق والحنين» ، «اغني للرياح الصم علّ بها دماً يسمع» ، «اغتراب السنين» ، «فنام على الطين» ، «شمس عمري» ، و«ينتشي فيك ربيع الشباب» ، و«نثرنا على الروابي الأناشيد فماجت على السنين جنانا» ، «تزور طيوفك الوسنى جفوني علانية» ، «فألثمهن سرا» .

هذه الصور الشعرية تجسيد متقن لفكرة ورؤية حسية فيها تجريد فني ... وفيها حس فني .. فيها وضوح وإبانة .. وفيها غموض وتوهج .. فيها طبع شعري .. وفيها انفعال مكثف بالأسى والأنين .. واللوعة وهي صور لاتعرف شكلًا معيناً او مستقراً .. يجب ان تستقر فيه .. انها صور رائعة في شكلها العمودي ، ومتقنة ، جيدة في شكلها الحر .. وقد اثبت محمد حسين آل ياسين ان الشاعر يستطيع ان يرسم أية صورة شعرية بكلماته المعبرة من خلال لغته الشعرية الصافية ببعديها المجازي والحسي دون ان يقف الشكل الشعري حاجزاً امام انطلاقة تلك الصور وأمام حرية الحركة فيها فهو حين يقول :

تلوّى على مقلتي اغتراب السنين

... ومات فمي في النداء الاخير

فنام على الطين كالزهرة الذابلة

... غريباً اضيع بجرح تمدد حتى احتوى مدن الصمت في
ارضها المقفرة

فنام عليها دم خثرته العصور ...

... فعدت الى غربتي وهي تهزأ بي .. ويظل من الدم يزحف خلفي

بانياً صوره على الشكل الحر .. لايختلف في تألقه وبراعته في رسم صور أخرى على الشكل العمودي :

اشرق الحب مع الشمس بأضلاعي جمرا

رقص القلب وقد حامت عليه الف ذكرى ..

او : تعتق في روحي الأسى منذ ان صحا

على هاجس كالحلم في أعيني ـ عمري

تهامس عنها السواقي وتنأى فتحسو جراحاتها النازفه

يبقى محمد آل ياسين شاعراً عميق الثقافة والرؤية من خلال معجمه الصوري الذي أظهره فناناً مبدعاً يحسن خلق الأستجابة في ذات متلقيه وبذلك فإن صوره على اختلاف اشكالها ووحدة بنائها الفني تبدو مثالًا للتفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية في كل صورة شعرية .. ويبقى هذا المعجم الصوري واحداً من الظواهر الأسلوبية في بناء الصورة في القصيدة العربية الحديثة مضموناً والمعاصرة زمناً .

القصيدة فكرة واضحة .. القصيدة غموض مكثف بالتجريد والرمز واللغة المجازية .. القصيدة جسد مرمري .. او جارية مليحة القوام ، رائعة الجمال .. او سيدة وقور ذات مذاق خلاب .. القصيدة طلعة الفجر الوسيم .. وتوهج الظهيرة في صيف قائظ ، وهي ثلج الثلج في نهار قارس البرد .. هي شحوب الأصيل .. وهدأة الليل .. ونجوى النجوم .. ولوعة العاشق .. وظمأ الأسيان .. القصيدة هي كل هذه الظواهر والأشياء والأحداث لأنها تعبير حميم عنها بلغة شعرية ناضجة تخلقها تجربة ابن القصيدة في صدقه وكذبه .. في تأملاته العميقة الجذور بالواقع والإنسان والطبيعة .. وفي تأملاته الشكلية والساذجة التي سرعان ما تطفو على سطح الواقع زبداً مترهلًا يذهب جفاء لايعرف الا شاطئ البلى والنسيان .. هكذا أفهم القصيدة من خلال صورها الشعرية : الجديدة والتقليدية سواء أكانت ذات شكل عمودي قديم أم ذات شكل حرٍ منطلق .. وياسين طه حافظ في (ليلة من زجاج ، ط١ ، عمان ، الاردن ، ١٩٨٧) ، (البرج ١٩٧٧) و(النشيد ١٩٧٨) و(تموت الزهور تستيقظ الأفكار ـ ١٩٨٦) .

وفي ضوء قراءتي لتجاريه الشعرية ، يرى ـ وهو حر في رؤيته ـ ان الصورة لاتعني ـ ركاماً من التجريد اللفظي او المعنوي ، كما انها لا تعني انسياباً طائشاً او هامشياً ضبابياً من المعاني المتداعية بلا قرار او انتهاء .. قد يكون هذا التصور سليماً الى حد ما .. بيد ان مفردات صوره من خلال معجمه الصوري في (ليلة من زجاج)(١٩٨٧) ـ وهي قصيدة واحدة ذات نسيج معنوي ورؤيوي واحد ـ تظهره شاعراً شديد الاهتمام بعنصر التجريد الفني في رسم صوره في مواقف وجدانية او فكرية متباينة ... «فالليل النائم في عروق الغرف» و«الزمان الذي يأكل جدرانها» و«ومفاصل الحجر» :

«في شارع المغرب حطت نجمة
وانكشفت خلف السياج غرف
خمس ، ينام الليل في عروقها
ويأكل الزمان والرطوبة
ملاطها
فهو نثار أبيض

زَبَدْ
تتركه الدهور في مفاصل الحجر» :
«والرمل الغريب» و«يغرق في ظلامها نهارنا الجميل» :
«... فانفعل على الرمل الغريب
خطوة هادئة ، لعل ومضاً ، صدحة
في ذلك الضباب»
يغرق في ظلامها نهارنا الجميل

و«قصة الضوء» : «ترسم في قصة الذي انتهى» و«الرذاذ المر» و«زهرات الشمس» .

«تجيء هذا اليوم
مع الرذاذ المر والتعبْ ؟
يازهرات الشمس يرتعشن نائيات
فوق صخور الجبل البعيدة»

و«كون الزمن شخصاً يهيء لغة الانسان»

«... الرجل الآخر متعبٌ
ينظر للزمن
يمضي الى سواه
بالنسج الساخنة والحياة
يقرؤها .. »
او«القدح المكسور القابع في اساه»
لقد رأيت القدح المكسور قبل
أن اراه
تركته مكانه ، يقبع في أساه ..»

او«استضافة الفرح البعيد» و«فرح الرغوة والاعتاب» و«الزمن الابيض» و«الرحيل في الهلام»

«... في فرح الرغوة والاعتاب حيث الزمن
الابيض والرحيل في الهلامْ
حيث تمر الاغل المشتهيات

وتمس الجسد الناعم ، ترتجيهِ ،
تستثير فيه صيحةً... »
و«يضحك الجميع هذي طفلة أحزانها مضحكة»
و«الحجر الواقف» ، و«الخشب الصامت» ، و«حقائب الموت» ،
«... الحجر الواقف لايبالي
والخشب الصامت لايبالي
والخرق المعلقات
وانت في ليلك ترتجين شيئاً
تبحثين في حقائب الموت عن الحياة..»
و«وردة الروح» و«خضرة الزمن» ، و«نجمة غامضة في الليل» ، و«زمان ساخن» .
«... ذاك زمان ساخن مر عليها
شربت عصيره وابتردت بظله...»
و«اللغة المسحوقة الحروف» مقل النملْ تآكل هذا العمر .. و«أوجه من طين» و«سقف الروح» :
«... فهذه ، تلك التي تفتحت بين يدي قبل ان
يهطل سقف الروح ..»
...«اجنحة مغموسة بالماء

وأوجه من طين
«وأغفاءة من الزمان» و«الضباب الراكد» : «انتهت اللعبة في ساحته» و«ركد الضباب ..»
و«الوجه الرطب من حزنه» و«شجرة السفرجل العجوز» :
و«الرغبة القديمة
تلمع في شجرة السفرجل العجوز
تنثر فوقه ضحكتها
تريد دفء رجل ، تريد خفق رغبة
تمسك منها زغباً ..»

و«اسرى الطين» ، «ومنخذل الجذور» ، و«شحوب الفجر» و«خيط صوتها» ،
نظرتها اليّ كانت ويدور خيط صوتها
على انني اراه
قلادة ملمومة في وسط الغرفة ..» و«زهرة الرياح»
يازهرة الريح هذا ضائع جديد
عيون في الجليد ..»
والمصباح الواقي العنيد» ، و«الجسد الساطع بالرغبة» ...
يحدق المصباح هذا الوقح العنيد
تلذ لي الرجفة في حضوره ،
أريد ان اراه
الجسد الساطع بالرغبة ، يستميت ..»
و«هي تضخ لذةً ونار» و«يزرع البذرة في الابد»
«من كهف هذا الرجل المؤمن بالله وبالجد
الى اقوام هذه السيدة المباركة
وهي تضخ لذة ونار
وهو يصيح فرحاً
ويزرع البرة في الأبد !»
كما تظهره (ليلة من زجاج) شاعراً شديد الاهتمام بالوضوح والإبانة وجدية الطباق في بعض صوره ، مثل :
«... واللوحة التي على الجدار افتقدت
من زمن صاحبها
ذاك الذي كان يجيء وحده
ووحدها ،
وذلك الممر منذ زمن يفتقد العناق
في ظلمته ..»
أو«... صارت مع الظلام لي
صداقةً

احسه على السرير جسداً وروح!»

ويبدو لي ان (ليلة من زجاج» في صورها التجريدية والحسية وفي احداثها وحبكتها وصراعها بوصفها قصيدة واحدة ذات مضمون واحد ، تشكل منعطفاً جديداً في شاعرية ياسين طه حافظ حين تصير الذكرى او مجموعة الذكريات هاجساً وجدانياً يتأرجح بين الحلم والواقع .. وهو هاجس لايخلو من حرمان وعذاب ومعاناة .. فالرمل الغريب ، والرذاذ المر ، والقدح المكسور القابع في أساه والحجر الواقف وحقائب الموت ، واوجه الطين وأسرى الطين ؟ والضباب الراكد ، والزمان الساخن ، واللغة المسحوقة الحروف ، وشحوب الفجر ، هي بعض مفردات هذا الوجدان المعذب ، الحزين .

لا شك في أن هذه الصور في (ليلة من زجاج) كمثيلاتها في المعجم الصوري لشعراء جيل ياسين طه حافظ تمثل الاصالة والتفرد والتشخيص الواعي لقدرة هؤلاء الشعراء ، شعراً وشاعرية ، في خلق التفاعل المتبادل بين الفكرة والرؤية في القصيدة العربية الحديثة ولا سيما القصيدة العراقية في العقدين الاخيرين من هذا القرن ...

الهوامش

(١) انظر على سبيل المثال عنوانات الدراسات والرسائل الجامعية الآتية :

١ــ الصورة الادبية في الشعر الاموي ، محمد حسين علي الصغير ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٧٥ .

٢ــ الصورة البيانية في الشعر العربي قبل الاسلام واثر البيئة فيها ، ساهرة عبدالكريم ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٨٤ .

٣ــ الصورة الشعرية عند السياب ، عدنان محمد علي المحاذين ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٨٦ .

٤ــ الصورة الشعرية عند ابي القاسم الشابي ، مدحت سعد محمد الجبار ، الدار العربية للكتاب ، طرابلس ، تونس ، الجزائر ، ١٩٨٤ .

٥ــ الصورة الفنية عند الرصافي ، وليد عبدالله حسين ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٨٥ .

٦ــ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، د. جابر احمد عصفور ، القاهرة ، ١٩٧٤ .

٧ــ الصورة الفنية في شعر الاعشى الكبير ، عبدالاله الصائغ ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٨٤ .

٨ــ الصورة الفنية في شعر ابي تمام ، د. عبدالقادر الرباعي ، اربد ، الاردن ، ١٩٨٠ .

٩ــ الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث د. نصرت عبدالرحمن ، الاردن ، ١٩٨٥ .

١٠ــ الصورة الفنية في المثل القرآني ، د. محمد حسين علي الصغير ، دار الرشيد ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، ١٩٨١ .

١١ــ الصورة في شعر الأخطل الصغير ، د. احمد مطلوب ، عمان ، الاردن ، ١٩٨٥ .

١٢ــ الصورة الادبية ، د. مصطفى ناصف ، دار ناصف ، دار الاندلس ، بيروت ، ١٩٨٣ (الطبعة الاولى ، القاهرة ١٩٥٨) .

١٣ــ الصورة في الشعر العربي الحديث ، سمير الدليمي ، رسالة دكتوراه القاهرة ، ١٩٧٧ .

١٤ــ الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دراسة في اصولها وتطورها ، د. علي البطل ، بيروت ، ١٩٨٣ .

١٥ــ الصورة المجازية في شعر المتنبي ، جليل رشيد فالح ، رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ١٩٨٥ .

١٦ــ الصورة والبناء الشعري ، د. محمد حسن عبدالله ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨١ .
١٧ــ الصورة الشعرية عند النابغة الذبياني ، عباس محمد رضا حسن ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٨٧ .
١٨ــ الصورة الشعرية عند مدرسة الديوان ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، القاهرة ، ١٩٨٥ .
١٩ــ الصورة الشعرية ، سي .دي . لويس ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ١٩٨٢ .
٢٠ــ الصورة الفنية في نقد الشعر العربي الحديث ، بشرى موسى صالح رسالة دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٨٧ .
٢١ــ الصورة الشعرية ، د. ياسين عساف ، دار مارون عبود ، بيروت ، ١٩٨٢ .
٢٢ــ الصورة بين البلاغة والنقد ، د. احمد بسام ساعي ، دار المنار ، بيروت ، ١٩٨٢ .
٢٣ــ الصورة الفنية في النقد الشعري ، دراسة في النظرية والتطبيق ، مكتبة الرشيد، ط ١ ، ١٩٨٤ .
٢٤ــ بناء الصورة الفنية في البيان العربي ، موازنة وتطبيق ، د. كامل حسن البصير ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، بغداد ، ١٩٨٧ .
٢٥ــ الصورة الشعرية عند شوقي ، ثائر جاسم الجبوري ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب ، جامعة بغداد ، ١٩٨٧ .
٢٦ــ مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، د. نعيم اليافي ، دمشق ، ١٩٨٢ .
٢٧ــ الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، د. نعيم اليافي ، دمشق ١٩٨٠ .
(٢) اعتمدنا في استقراء مصطلح الصورة في النقد الادبي الانكليزي على المراجع الآتية :
(1) Dictionary of world literary terms, Edited by : Joseph T. Shipley, London, 1979.
(2) Literary Terms and Criticism,by: John Peck & Martin coyle, London, 1984,PP. 36-40
(3) Literary Criticism,a glossary of major terms,by: Patrick Murry,London, 1981,PP. 60-69.
(4) A Dictionary of Modern Critical Terms, edited by: Roger Fowler, London, 1978, PP.92-93.
(5) A Reader's, Guide to Literary terms, by: Karl Beckson and Arthut Ganz,London, 1972, PP.92-94.
(6) A Glossaryof Literary Terms, by: M. H. Abrams, New York, 1971, PP.76-78.

فهرس الموضوعات

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

وزارة الثقافة والاعلام

دار الشؤون الثقافية العامة

الغلاف : معتز عناد غزوان



السعر ٢٠ ديناراً

بغداد - ١٩٩٤

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة